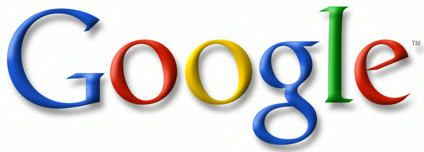


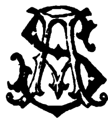
Dott. PERICLE DUCATI

# BREVI OSSERVAZIONI

SUL

# CERAMISTA ATTICO BRIGO

## NOTERELLE ARCHEOLOGICHE



BOLOGNA
SOCIETÀ COOPERATIVA TIP. AZZOGUIDI
1904

omaggio dell'autore

Dott. PERICLE DUCATI

# BREVI OSSERVAZIONI

SUL

# CERAMISTA ATTICO BRIGO

---

## NOTERELLE ARCHEOLOGICHE



BOLOGNA

SOCIETÀ COOPERATIVA TIP. AZZOGUIDI

1904



L'indole del contenuto del presente lavoretto, assai modesto, costituito da brevi osservazioni su numero non piccolo di opere ceramiche, è una ragione per la quale esso lavoretto non è accompagnato dalla riproduzione delle o almeno di alcune pitture vasculari di cui faccio speciale menzione. D'altro lato per la parte stilistica cito quasi sempre pitture che si trovano già splendidamente pubblicate nelle notissime opere di HARTWIG (*Die griechischen Meisterschalen des strengen rothfig. Stils.* Stuttgart, 1893) e di FURTWAENGLER e REICHHOLD (*Die griechische Vasenmalerei, Auswahl hervorragender Vasenbilder.* Munich, 1900-1904); per la parte poi esegetica, parte in cui non si prova tanto il bisogno di accuratissime riproduzioni e per cui possono bastare anche semplici impiccolimenti di riproduzioni, non ho creduto opportuno riprodurre quello che già si può con grande comodità consultare sia nell'*Ausfuehrliches Lexikon der griechischen und roemischen Mythologie*, Leipzig, 1884 e seg., di ROSCHER o meglio nel *Répertoire des vases peints,* v. I e II, Paris, 1899-1900 di S. REINACH, libro di una utilità pratica meravigliosa.

Solo di due vasi di Brigo si sentirebbe il bisogno di riproduzioni più esatte di quelle che sono nei *Wiener Vorlegeblaetter*, s. VIII; della tazza di Paride al Louvre e di quella di Trittolemo ed Erittonio a Francoforte. Speriamo che per la tazza parigina tale richiesta sia soddisfatta nel *Catalogue des vases antiques* (*du Louvre*) che il POTTIER ha già condotto a buon punto (t. I e II,

Paris 1896-1899), e speriamo che la tazza di Francoforte possa presto uscire dalla oscurità in cui giace fino dal 1875.

## I.

Quando nel 1847 nella *Revue de philologie* (v. II, pag. 377 e seg.) il De Witte diede un catalogo dei nomi dei fabbricanti e pittori di vasi greci, erano a sua conoscenza solo due opere del ceramista Brigo, il cui nome era erroneamente letto Βρύλος. Queste due opere sono: i frammenti di tazza ora esistenti al *cabinet des médailles* a Parigi e la tazza con scene dell'eccidio di Troja. I frammenti erano noti fin dal 1829 (1) ed in essi la lettera B...... veniva compiuta in Βρύαξις, la tazza era conosciuta dal 1843 (2) e presso Walz (*Heidelberg. jahrb.*, 1845, p. 389) il nome di Βρύγος si era trasformato in Γρύλος. A queste due opere vennero poi aggiunte, nel 1848 (3) la tazza che ora è all'Istituto Staedel di Francoforte, nel 1852 (4) quella di Wuerzburg, nel 1856 (5) quella di Paride al Louvre. Fu appunto un anno dopo la pubblicazione di quest'ultima tazza, nel 1857, alla lettura dell'articolo col quale il De Witte accompagnava questa pubblicazione, lettura avvenuta alla *Accad. des Inscrip. et des belles lettres*, che il presidente di questa Accademia, il Le Bas, osservò che non già Βρύλος, ma Βρύγος dovesse essere stato il nome del nostro ceramista per la forma attica del γ (6). Oltre a queste cinque tazze di Brigo si aveva allora notizia di una sesta la quale purtroppo è andata smarrita e che solo ci è conosciuta per una menzione brevissima che ne fa il Gerhard (*Aus Vasenb.* v. I, p. 217) con le parole indicanti i soggetti ivi rappresentati:

(1) *Bull. d. Inst.*, 1829, p. 198.

(2) *Bull. d. Inst.*, 1843, p. 71. — *Arch. Ztg.*, 1843, p. 141.

(3) *Gerhard. Trink. u. Gef.*

(4) Disegno fatto eseguire dal Weleker a Roma.

(5) *Mon. d. Inst.*, 1856, t. 14.

(6) È nota, fin dal tempo del Le Bas, la origine barbarica del nome di Brigo; sulla tribù tracica dei Brigi si vegga Erodoto (VI, 45; VII, 73).

*A. Triptolemos, B. Menelaos und Helena. J. Amazonenbild.* Il numero delle opere di Brigo aumentò poi nel 1871 per una tazza ritrovata in quell'anno a Capua (1) ed ora al Museo Britannico. Nel 1878 poi fu fatta conoscere dall'HEYDEMANN (2) con una breve descrizione un'altra tazza del museo etrusco di Firenze. Dall'acropoli di Atene è infine proveniente un manico di tazza, su cui è la firma del nostro ceramista, edito da HARTWIG (*Meist.*, fig. 50).

Questo piccolo gruppo di vasi forma parte non disprezzabile in mezzo al corredo non piccolo di vasi dipinti nello stile severo a noi giunti, in quello che per una convenzione della maggior parte degli archeologi si usa chiamare stile del gruppo di Eufronio. Ora tale denominazione ha essa base di sua esistenza nel fatto che Eufronio ha realmente una supremazia artistica sugli altri ceramisti a lui contemporanei e dipendenti? O in realtà tale denominazione è basata su un falso Eufronio, su un fantasma creato dagli eruditi moderni, e però non ha alcuna ragione di esistere? Si devono seguire le osservazioni di HARTWIG (3), principale sostenitore della prima ipotesi, o quelle del FURTWAENGLER (4) che se ne professa demolitore?

Il FURTWAENGLER, partendo dal concetto che la voce ἐποίησεν sui vasi greci debba indicare non il pittore, ma il fabbricante ed, insieme col nome a cui si accompagna, abbia il valore di marca di fabbrica, esamina il gruppo di vasi nei quali ricorre il nome di Eufronio e dall'opera di Eufronio pittore ne stacca, il che del resto era stato fatto anche da HARTWIG, la tazza perugina di Troilo (HARTWIG, t. 58-59, da attribuirsi ad Onesimo) e la tazza berlinese policroma (HARTWIG, t. 51-52); poscia scinde esso gruppo in due sotto-gruppi di cui uno egli dà ad Eufronio pittore, l'altro ad un anonimo che egli distingue col nome del

(1) *Bull. d. Inst.*, 1872, p. 39.

(2) *3.es Hall. Winck. prog.*, p. 94.

(3) V. in generale il suo libro: *Die gr. Meist.*

(4) V. la recensione del libro di HARTWIG in *Berl. Phil. Wochenscrift*, 1894. p. 105 e seg. e più recentemente il testo alla *Gr. Vas.* in special modo alle t. 22 e 23.

bel Παναίτιος. Il FURTWAENGLER riconosce tra il pittore Eufronio e l'anonimo non differenze di uno stesso stile meno e più sviluppato, ma due modi di disegnare del tutto differenti indicanti due individualità diverse, in Eufronio un mediocre che sta nel ciclo dell'arcaismo, nell'anonimo un arditissimo innovatore. A questo anonimo poi di conseguenza dovremmo attribuire le molte e splendide pitture senza firma con le quali HARTWIG aveva aumentato l'opera pittorica di Eufronio, e questo anonimo di conseguenza dovremmo porre al posto di Eufronio in quella condizione di supremazia sugli altri ceramisti. A quest'ultimo risultato per davvero il FURTWAENGLER non giunge, e, credo, a ragione, perchè non porrei l'autore di tali opere pittoriche, sia esso il pittore dal Παναίτιος καλός, sia esso Eufronio, a tale privilegiata condizione. Ed invero, quantunque l'autore di tali pitture si palesi come uno dei maggiori tra i suoi contemporanei, tuttavia credo che tale abilità pittorica non sia tale da porlo come superiore ad altri ceramisti autori di opere note non inferiori, ma sotto tutti i rapporti certamente eguali per pregio artistico.

Riguardo poi alla demolizione assoluta di Eufronio come valentissimo decoratore di vasi, pur non potendosi negare che esso fosse fabbricante di questi vasi adorni di scene condotte con splendido stile, mi pare che questa opinione sia contraddetta da alcune circostanze. Prima di tutto non si potrà diminuire la importanza di ciò che un ceramista contemporaneo con la frase ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος (vaso di Monaco - FURTW. e REICH., *Gr. Vas.*, t. 14) ci testifica sulla notorietà di Eufronio nel ceto artistico-industriale come valentissimo decoratore di vasi. Di più non mi sentirei propenso per le differenze notate dal FURTWAENGLER (1) ad ammettere la mano di due artisti diversi nelle pitture segnate da Eufronio. Se le pitture con Εὐφρόνιος ἔγραφσεν stanno ancora per tanti rispetti nel ciclo dell'arcaismo, dobbiamo osservare che esse rimontano al tempo in cui il ceramista

(1) Testo alla *Gr. Vas.*, p. 110.

non era ancora proprietario di fabbrica, ma semplice disegnatore, quando egli lavorava, forse giovane assai, nelle fabbriche di Cacrilione e di Pamfeo (tazza di Londra - HARTWIG, p. 142; REINACH, *Rép.* II, p. 112), e si deve notare che specialmente Cacrilione è uno dei migliori e dei più grandi innovatori tra i ceramisti del cosidetto gruppo di Epitteto [1]. Le differenze poi che si notano con le opere col solo Εὐφρόνιος ἐποίησεν sarei propenso ad ascriverle ai progressi del suo stile resosi indipendente, come indipendente erasi resa la sua posizione da semplice disegnatore in officine di altri a padrone di una propria officina.

Di più, seguendo il FURTWAENGLER, dopo aver fatto i primi passi, e non certo infelicemente, anzi con grandissima promessa di sè, come pittore, Eufronio sarebbe divenuto padrone di una fabbrica ceramica e d'allora in poi non solo non avrebbe più toccato il pennello, ma dalla sua fabbrica sarebbero invece uscite opere totalmente estranee a lui, pitture di altri disegnatori che mostrerebbero, ripeto, un pieno sviluppo di stile del tutto diverso da quello prima mostrato dal loro padrone un dì decoratore di vasi ed ora non più partecipe ad esse decorazioni. Mi sembra dunque troppo recisa la negazione della ulteriore attività pittorica di Eufronio; se questi divenne direttore o padrone di una officina ceramica, per questo appunto non gli si devono nè si possono negare gl'influssi e le ingerenze nelle opere dei suoi dipendenti che altro non dovevano essere se non esecutori, divulgatori di ciò che creava il padrone che si era palesato sì buon disegnatore nelle officine di Cacrilione e di Pamfeo. E le differenze infine di stile fra i due sotto-gruppi del FURTWAENGLER sono esse così grandi da supporre due mani diverse di pittori?

Ammessa la grande importanza di Eufronio come fabbricante e decoratore di vasi, ripeto che tuttavia non riconosco la pretesa sua grande superiorità sui suoi colleghi, e però sono

---

[1] V. la tazza con gli ἆϑλα di Teseo a Firenze la cui importanza assai bene fu messa in chiaro dal MILANI (*Mus. Ital. di ant. clas.*, III, p. 209 e seg.).

[illegible] ceramisti a cui Brigo appartiene [illegible] dello stile severo nel campo della ceramica [illegible].

Costantemente sui vasi che portano il nome di Brigo esso nome è accompagnato dalla voce ἐποίησεν, che questa indica chiaramente, e su ciò credo che nessun dubbio possa muoversi, che i detti vasi sono usciti dalla officina del ceramista Brigo: ma, come pel caso di Eufronio, dobbiamo ritenere le pitture di cui i vasi sono adorni, opere dello stesso Brigo o di uno o di più disegnatori impiegati nella officina di questo ceramista? L'unità di stile di dette pitture (2) escluderebbe il caso di una pluralità di pittori, e però la questione deve essere risolta in favore di una di queste due ipotesi: o Brigo è anche il pittore, o un pittore dipinse i vasi fabbricati da Brigo.

È questo un problema che fa parte della questione, su cui recentemente ha trattato il Pottier (3), sul valore cioè che si deve attribuire alle parole ἐποίησεν ed ἔγραψεν sui vasi. A tale questione premetto che ben si può applicare la veritiera frase dello stesso Pottier: *on risque toujours gros à vouloir enfermer les Grecs dans un règlement avec défense d'en sortir.*

Ed invero se abbiamo da una parte una discreta quantità di vasi attici distinti o nobilitati da nomi di ceramisti che se ne palesano fabbricanti o pittori e d'altra parte una quantità assai più grande di vasi senza alcun contrassegno, espresso mediante nomi, di proprietà artistica, notiamo tuttavia il caso strano che nella prima serie dei vasi firmati non di rado si hanno opere mediocri e nella seconda degli anonimi parecchi se ne notano che debbono essere ritenuti tra i più bei prodotti di ceramica greca giunti fino a noi. La ragione che dà il Pottier di tale

(1) Veramente vi potrebbe essere incertezza pei frammenti parigini in cui sono rimaste della firma del ceramista solo le lettere Βρυ....

(2) Il Furtwaengler invece (*Berl. Phil. Wochs.*, 1894, p. 143) vedrebbe una divergenza di stile tra i frammenti parigini e le altre tazze di Brigo.

(3) [illegible] 1902, *Études de céramique grecque*, p. 24 e seg.

fatto in apparenza strano non mi pare convincente; che cioè i vasi firmati sono tali appunto perchè migliori assai per tecnica di fabbricazione. Se questo si può applicare, come vuole il Pottier, ai cosidetti *Kleinmeister* dalle tazze leggiere, non si può d'altro lato applicare la spiegazione del Pottier a vasi anonimi, per esempio ad alcune splendide tazze a fondo bianco, che mostrano una superiorità tecnica su altri vasi firmati ed apparentemente di tecnica comune. Ed in realtà questa stretta differenza tecnica tra vasi firmati e non firmati credo che non esista, onde sono propenso a vedere in tale fatto strano il capriccio, l'assoluta mancanza di quel *règlement* accennata dallo stesso Pottier, il quale capriccio ritengo che poteva essere dato specialmente dal fatto che assai meno di quello che si può immaginare questi ceramisti sentivano la propria coscienza artistica ed apprezzavano ed erano gelosi della proprietà artistica individuale.

Pel Pottier e, come si è visto, anche pel Furtwaengler, sotto la marca uniforme dell'ἐποίησεν del fabbricante si nasconderebbe l'opera di differenti pittori, e questo in alcuni casi è vero come si è potuto constatare per esempio per Eufronio e per Jerone; ma pel Pottier questo ἐποίησεν ha un valore ben più grande di qualunque firma di ceramista in cui il nome sia accompagnato dalla voce verbale ἔγραψεν. Colui che su di un vaso firma con ἐποίησεν è delle pitture di esso vaso l'*auteur responsable, mais non véritable* (Pottier, art. cit. p. 27); l'opera di adornamento pittorico del vaso sarebbe pel Pottier di assai secondaria importanza, l'accessorio; la parte principale del vaso sarebbe la sua fabbricazione come modellatura e tecnica. Dice il Pottier (art. cit. p. 30): *les questions de matière, de modelé, de cuisson, de technique étaient comme chez nous le grande affaire... l'on renverse l'ordre établi par le caractère fondamental de cette industrie, en donnant le pas au peintre sur tous les autres.*

L'importanza di tutto questo non si può certamente negare e credo che non si possa negare che la osservazione del Pottier può convenire per esempio ai vasi con la firma dei ceramisti

[illegible] opere [illegible] ma se il Pottier [illegible] importanza [illegible] alla tecnica di [illegible] opposto eccesso. [illegible] secondaria meschina è da lui giudicato [illegible] mentre questo giudizio mi sembrerebbe [illegible] opere pittoriche mirabilmente adattate a svariatissime forme di vasi si fa formare [illegible] ornamento perfettamente armonico in ogni sua parte.

[illegible] da Eufronio ad essere come lui abile non nella fabbricazione, ma nella pittura di vasi, e questo esempio per lo meno certifica che l'ufficio di decoratore di vasi non si deve credere che fosse di così secondaria importanza come vuole il Pottier. Di più le difficoltà nella decorazione di vasi non potevano essere lievi, esse venivano date in special modo dal dover riempire con rappresentanze di figure ed ornamenti le varie parti tettoniche del vaso in modo che si formasse un tutto armonico nel quale niuna discordanza stridente potesse osservarsi tra le forme del vaso ed i suoi ornamenti pittorici. E come splendidamente riuscirono in questo difficile còmpito i ceramisti attici ed in special modo i maestri di tazze di stile severo! Di più talora era non un soggetto vecchio tramandato di generazione in generazione, ma una nuova composizione tratta spesso dall'arte monumentale, che si doveva adattare alla superficie limitata e sinuosa del vaso; ed in questo nuovo problema l'adornatore del vaso doveva esplicare un'abilità d'invenzione e di esecuzione pittorica certo tutt'altro che trascurabile. Si guardi per esempio la tazza fiorentina di Cacrilione con gli ἆθλα di Teseo (la prima a noi nota in ordine di tempo tra quelle con lo stesso soggetto a figure rosse) e si vedrà che i numerosissimi pentimenti nel rendere le figure e le loro varie parti sono un indizio sicuro che il nuovo adornamento di tal vaso costò paziente e faticoso lavoro all'artista, il quale appunto produsse

un' opera in cui la novità del soggetto rappresentato ed il modo col quale fu espresso dovevano essergli fonte di maggior orgoglio che non la tecnica della tazza, secondo ogni apparenza non differente in nulla da quella di tante e tante altre tazze. Ora in questo vaso l'artista ripete per ben due volte il suo nome Χαχρυλίων seguito dalla voce ἐποίησεν, voce che è ripetuta in una di queste due firme; secondo ogni verosimiglianza se questo ἐποίησεν si riferisce alla fabbricazione del vaso, si riferisce pure all'adornamento dovuto al padrone dell'officina, allo stesso Cacrilione.

Di più si noti che alcuni schemi, quali per esempio la morte di Priamo, la monomachia di due guerrieri, la lotta di Peleo e di Tetide, pure mantenendo qualchecosa di comune nell'assieme, assumono presso diversi vasi aspetti differenti l'uno dall'altro. Ora tali divergenze, tali aspetti differenti senza sforzo pensati ed espressi servono ad aggiungere pregio a queste pitture vasculari che in tal modo non sarebbero opere puramente mimetiche di disegnatori mestieranti.

La dipendenza da composizioni della grande pittura monumentale (per lo stile severo si è fatto il nome di Cimone da Cleone a cui aggiungerei quello di Aglaofonte) (1), è innegabile, ed alcuni casi di tale dipendenza avrò campo di potere accennare nel sèguito di questo lavoretto; ma quale dipendenza! È una vera assimilazione ed un vero adattamento in modo sempre vario dei soggetti ai vasi da adornare per cui qualche tratto originale in note composizioni spetta sempre a

(1) Sulla relazione dei ceramisti attici anteriori e contemporanei alle guerre persiane con l'arte di Cimone da Cleone è da vedersi in special modo il capitolo nel libro di Hartwig: *Kimon von Kleonai und der Euphronische Kreis,* p. 154-166. Accanto a Cimone pongo Aglaofonte il cui nome è stato, per quanto io sappia, dimenticato. Eppure il padre e maestro del più grande pittore del secolo V può meritare di essere menzionato tra i grandi pittori del periodo pre-persiano, perchè della sua valentia pittorica ci fanno fede le testimonianze di Cicerone (*De orat.,* III, 26) e di Quintiliano (*Inst. orat.,* XII, 10, 3).

questi ceramisti [1], ed insieme con questa trasformazione dei soggetti da rappresentarsi, si da formare in modo mirabilmente ingegnoso un adornamento del tutto armonico sulle varie parti dei vasi, l'innegabile e diligente accuratezza di disegno e lo sforzo continuo nella riproduzione sempre più esatta delle varie parti del corpo umano e dei suoi movimenti rendono assai preziose per noi le pitture di questi ceramisti della fine del VI sec. e del principio del V, si da non doverle giudicare come opere di artisti affatto dozzinali.

Dopo lo stile severo rare si fanno le firme dei vasai sui loro prodotti, e questo, secondo il POTTIER, perchè i problemi di fabbrica sono risolti e perchè tutte le fabbriche si conformano agli stessi processi. Ma prima di tutto non credo che vi sia differenza per la fabbricazione tra i vasi di una officina e quelli di un'altra, tra una tazza uscita dall'ἐργαστήριον di Eufronio ed una da quello di Brigo; uniformità di processi nella fabbricazione doveva esistere anche nella ceramica di stile severo, e se anche si volessero ammettere differenze, queste sarebbero state assai insignificanti perchè apparentemente tutti i vasi hanno gli stessi requisiti di leggerezza, di snellezza di forme ed altri.

La spiegazione del POTTIER, se si vuole poi applicare alle forme tettoniche dei vasi, non può essere accettata perchè dopo le guerre persiane vengono di moda altre forme di vasi; i vasi di grande volume e non più la tazza occupano il primo posto tra queste forme. Piuttosto, se si considera che questa scarsezza di nomi dei ceramisti coincide col fiorire della grande pittura parietaria polignotea, saremmo tentati ad ascrivere essa scar-

(1) Il POTTIER (art. cit., p. 24) opina che assai debole doveva essere la parte di originalità nei ceramisti, il cui merito avrebbe consistito particolarmente negli adattamenti ingegnosi. Ma nell'arte greca più che di originalità di nuovi motivi credo che si tratti di adattamenti e trasformazioni più o meno forti di motivi che, tramandati di artista in artista vengono con grandi sforzi rinnovati e fissati dagli artisti più grandi. Del resto il Pottier non nega che questi ceramisti pittori erano *compositeurs remarquables*.

sezza alla minore originalità artistica di questi ceramisti, alla maggiore dipendenza da essa pittura monumentale. Ed invero la grande pittura a fresco che assurge al punto suo culminante con Polignoto nei decenni attorno la metà del V sec. doveva produrre maggiore influsso dell'arte antecedente sulla minore arte della ceramica. Con ciò si spiega anche l'improvvisa produzione di vasi assai voluminosi dalle superfici ampie, capaci da poter contenere i riflessi diretti delle grandi figure e delle grandiose composizioni che da poco tempo ornavano le vaste pareti dei templi greci per opera del pennello di Polignoto e dei suoi compagni.

Onde è che forse non mai come nel periodo precedente il 480 a. C. l'arte ceramica attica per opera di Eufronio e di tanti altri assurse ad una quasi indipendenza dalle altre arti, ad un punto così prossimo alle arti maggiori; non si ebbero mai tante varie personalità con tante varie tendenze. Gli ἐργαστήρια ceramici, e questo è provato dai parecchi nomi a noi noti, dovevano allora essere numerosi assai; ma da questi ἐργαστήρια oltre ai prodotti più belli a noi in parte arrivati, perchè come oggetti di lusso trasportati al di là dei mari e deposti nel ricco corredo delle tombe, dovevano uscire altri prodotti ceramici, e questi dovevano essere i più numerosi, di valore artistico e quindi pecuniario assai minore, adornati, forse anche in parte secondo l'antica maniera a figure nere, dai varii operai addetti nelle officine (ai vasi di maggior pregio verosimilmente si applicavano artisti più provetti od i padroni di officine, artisti essi pure), e questi prodotti ceramici appunto perchè scadenti e per l'uso loro quotidiano sono andati in grandissima quantità perduti.

Dopo queste brevi osservazioni per rispondere alla questione prima accennata se l'ἐποίησεν sui vasi di Brigo indica anche la paternità di questo ceramista per quello che riguarda l'adornamento pittorico di essi vasi, aggiungo, il che è stato notato anche dal Pottier (art. cit. p. 26) che in realtà la voce ἐποίησεν ha un significato molto elastico, e questo è provato dal caso in

cui due ceramisti usano tutte e due sulla stessa opera la detta voce (5° caso contemplato dal Pottier) dove è chiaro che uno di questi due ἐποίησεν ha il senso di *dipinse*. Ora credo che tale elasticità di significato venga eliminata là dove si accompagna la voce ἔγραψεν che indica senza dubbio alcuno l'opera pittorica; ma nei 90 casi per 100, quando cioè v'è un nome solo accompagnato dal solo ἐποίησεν, sarei proclive ad attribuire al ceramista, che in tal modo confessa la sua paternità rispetto al vaso, anche la parte pittorica, a meno che, come per esempio nel caso di Jerone, dei vasi, in cui è la firma di uno stesso ceramista con ἐποίησεν, alcuni presentino nelle pitture caratteri di stile diversi da quelli degli altri. Ma, presentandosi l'opera firmata di Brigo come un complesso di pitture che palesano lo stesso pennello là in una fase meno, qui in una più sviluppata, e presentandosi gli stessi caratteri stilistici in una serie di pitture anonime, non vedo ragione alcuna per non dover attribuire alla mano di Brigo tutte queste pitture sì firmate che anonime.

Quantunque l'attività di Brigo come fabbricante e pittore di vasi debba essere stata assai grande, tuttavia questa attività artistica-industriale dovette avere uno sviluppo assai rapido e questo si desume dall'esame dello stile dei vasi firmati e di quelli attribuibili, stile che non presenta grandi differenze da stadi meno a stadi più sviluppati. V'è una uniformità di stile, sebbene alcuni, ma assai pochi vasi, ci si presentino innegabilmente come opere non mature e mediocri. Forse questo avviene perchè Brigo, riferisco le parole di Hartwig, *gleicht dem Sohne eines reichen Vaters welchem als Erbe zufaellt, was dieser allmaehlich errang* (1). Tuttavia, parlando ora delle opere firmate, sono d'accordo con Hartwig nel giudicare come punti estremi ed a noi noti dell'attività di Brigo la tazza di Francoforte da un lato, quella londinese dall'altro, e però credo che siano caduti in

(1) Op. cit., p. 371.

errore ed il KLEIN [1] ed il MEIER [2], il primo col porre come prima la tazza di Wuerzburg già accennante a progresso in confronto con quelle di Francoforte e di Paride al Louvre, il secondo col credere come più recente di tutte quella stessa tazza di Wuerzburg inferiore alle opere bellissime della Ἰλίου πέρσις sulla tazza del Louvre e delle scene dei satiri su quella di Londra. Infine ecco nell'ordine, che ritengo più esatto riguardo allo sviluppo dello stile, l'elenco dei vasi firmati da Brigo:

1) tazza da Vulci (già coll. Canino) ora all'Istituto Staedel di Francoforte. A, missione di Trittolemo; B, il serpente Erittonio; I, Posidone ed Etra (v. la bibliografia nella 2ª parte del lavoro);

2) tazza da Cervetri (già coll. Campana) ora al Louvre [3]. A, giudizio di Paride; B, Paride ed Enea accolti da Menelao ed Elena; I, Apollo ed Artemide (v. la bibliografia nella 2ª parte del lavoro);

3) tazza da Vulci (già coll. Feoli) ora al Museo di Wuerzburg. Scene di κῶμος (edita da Urlichs, *Der Vasenmaler Brygos*; FURTW. e REICH., *Gr. Vas.*, t. 50, testo p. 253);

4) tazza da (?) (già coll. Campana) ora al Museo etrusco di Firenze. Rappresentazione oscena (non pubblicata);

5) frammenti di tazza da Corneto-Tarquinio (già coll. De Luynes) ora nel *cabinet des médailles* a Parigi (per la bibliografia e per ciò che essi frammenti rappresenterebbero si vegga nella 2ª parte del lavoro);

6) tazza da Vulci (già coll. Bammeville) ora al Louvre. Sui lati esterni sono scene della Ἰλίου πέρσις, nell'interno Briseide che versa da bere ad un vecchio (per la bibliografia rimando alla 2ª parte del lavoro);

7) Tazza da Capua (già coll. Castellani) ora al Museo

---

(1) *Meistersignaturen*², p. 175.

(2) *Bull. d. Ist.*, 1884, p. 45.

(3) Tazza creduta smarrita dal ROBERT, mentre esiste, come il POTTIER stesso mi comunica, al Louvre.

britannico. Scene di satiri e divinità sui lati esterni: scena di libazione nell'interno (per la bibliografia come sopra).

Le pitture di questi sette vasi si possono spartire riguardo allo stile in due gruppi: il primo composto dai n. 1 e 2 ci presenta innegabilmente due opere sotto tutti i rispetti inferiori di esecuzione alle altre cinque e palesanti la prima fase a noi nota dell'attività di Brigo. Il secondo gruppo invece ci offre pitture in cui lo stile si mantiene quasi allo stesso livello; tuttavia una inesattezza di disegno e qualche monotonia di composizione nella tazza del κῶμος (n. 3) pongono questa al di sotto delle ultime quattro opere, specialmente delle tazze della Ἰλίου πέρσις e dei satiri. Queste due senza dubbio alcuno segnano l'ἀκμή a noi nota di Brigo ed in esse la età più recente delle pitture precedenti è dimostrata anche dall'infiltrarsi ancor timido di forme di lettere proprie dell'alfabeto jonico e dall'uso, parco assai, della tecnica della doratura.

A questi sette vasi firmati si devono aggiungere quelli che, nella grande quantità di vasi anonimi giunti fino a noi, ci presentano pitture che siamo autorizzati ad ascrivere alla mano di Brigo perchè condotte nello stile delle pitture autenticate dalla firma del nostro ceramista. Ma in tale ricerca per aumentare l'opera pittorica di Brigo in poco si ha da modificare il risultato delle pazienti ed accurate ricerche di Hartwig il quale a Brigo attribuisce con ragione pitture vascular in un numero assai superiore a quello di tanti altri ceramisti contemporanei [1]. Debbo pertanto aggiungere che, se non si vogliono emettere giudizi arrischiati e malsicuri in simili attribuzioni di opere anonime, è a mio avviso cosa opportuna prendere per base l'opera firmata di un dato ceramista quale ci è nota e porre accanto ad essa solo quelle pitture che con essa hanno intimi rapporti di stile, che sono agli stessi gradi di sviluppo artistico e non se ne staccano o per maggiore o specialmente per minore

---

(1) V. op. cit., capitolo su Brigo, p. 307-374.

arcaismo. E così credo opportuno cancellare dalla lista dei vasi riferibili a Brigo la tazza del museo britannico (Smith, *Catal.*, v. III, t. IV, E, 661; Murray, *Designs*, n. 44; Furtw. e Reich., *Gr. Vas.*, t. 47, 1) ascritta a questo ceramista dallo Smith e dal Furtwaengler (recentemente a p. 238 e seg. del testo alla *Gr. Vas.*), perchè essa di fronte a tutte le opere firmate e non firmate, anche alla più recente tazza policroma di Monaco, presenta un disegno troppo sviluppato. Un confronto utilissimo si può fare tra le tre teste di Dioniso sulla tazza londinese firmata, in quella di Monaco, in quest'ultima londinese; altro confronto si può fare tra la figura di Ὕβρις di Brigo e quella di sileno in atteggiamento di pugilatore sul lato della tazza in questione ove è il solo Dioniso sdraiato, e si vedrà come quest'ultima è assai più sviluppata nella membratura e nel rendimento della barba a ciocche singole. Onde è che, sebbene molto rammenti Brigo, nondimeno per la ragione testè addotta preferisco riferire la tazza in questione insieme con Hartwig (Op. cit., p. 443, n. 1) al ceramista dalla « testa calva » al quale può accennare appunto l'uomo calvo nel tondo interno della tazza. Si avrebbe in tal modo un'altra opera di questo anonimo ceramista nella quale pure vediamo uno stile che ricorda quello di Brigo, ma che si mostra più sviluppato.

Appunto per la somiglianza di stile con Brigo credo non inutile aggiungere qualche parola su questo ceramista detto dalla « testa calva ». Questo interessante e curioso pittore anonimo, di cui Hartwig (Op. cit., p. 421-444) intuì felicemente la esistenza aggruppando sotto la designazione del maestro dalla « testa calva » alcune pitture vascolari con caratteri loro propri, secondo le osservazioni dello stesso Hartwig e del Pollak [1], ci si presenta come uno degli ultimi rappresentanti dello stile severo la cui arte molti punti di contatto ha con l'arte di Jerone e di Brigo. Ed invero le pitture ora note di questo anonimo ceramista accanto a stranezze, a singolarità di disegno su cui

[1] *Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons*, 1900.

rimando al testo di Hartwig, presentano tali e tanti punti di somiglianza e per composizione e per motivi ed anche per stile con le pitture delle fabbriche di Jerone e di Brigo sì da ammettere che questo anonimo dalla « testa calva » lavorasse come pittore appunto negli ἐργαστήρια di questi due noti ceramisti. Questo è reso certo per Jerone, perchè due tazze con la marca di Jerone hanno pitture condotte nello stile del detto anonimo: quella con Eos e Cefalo nell'interno (*Mon. d. Inst.*, v. II, t. 48, esatta pubblicazione è in Hartwig, Op. cit., t. 39, 40) a cui si aggiunge un'altra edita dal Pollak (Op. cit., t. I, II, III, p. 26). Per l'officina di Jerone aggiungerei anche i frammenti di tazza di Atene (*Jarb. d. Inst.*, 1891, t. I; il Graef, ivi p. 43 e seg., pensa a Jerone) ed, in causa dei motivi e delle scene di cui sono adorne, anche la pelike con le Nereidi che portano le armi ad Achille afflitto (*Mon. d. Inst.*, v. XI, t. 8; Hartwig, Op. cit., p. 441-442) e la tazza di Briseide (pubbl. esatta in Hartwig, Op. cit., t. 41 e 42, 2, p. 428 e seg.); in quest'ultimo vaso tuttavia lo stile delle pitture si avvicina a quello di Brigo. Alla officina di quest'ultimo ceramista potrebbero appartenere la curiosa tazza Faina degli Ἀγάθυρσοι (Hartwig, Op. cit., t. 38, 39, 1; v. la spiegazione di Hauser presso Hartwig, p. 422-425), la tazza londinese col thiasos (Hartwig, Op. cit., t. 42, 43, p. 429 e seg.) e l'altra tazza pure londinese che ha dato occasione a questa digressione. Il riferimento della tazza apoda già della coll. principe Napoleone (Froehner, *Choix des vases coll. d. Pr. Nap.*, t. 5; cf. Hartwig, p. 433 e seg.) ora alla biblioteca reale di Bruxelles, negato dal Pollak, è per me dubbioso (il Gaspar, *Les legs de la baronne de Hirsch*, 1901, p. 17, pensa a Duride), e così la tazza fiorentina con gli ἆθλα di Teseo (*Mus. ital.*, v. III, t. 3) sarei propenso ad attribuire a Brigo, seguendo il Milani. Non oso neppure decidermi con sicurezza per l'attribuzione della tazza del museo gregoriano (*Mus. greg.*[1], v. II, t. 75, a, b), dell'anfora nolana presso De Witte (*Antiq. d. l'hôtel Lambert*, t. 4-5) e delle due idrie di Camiro ora a Londra (*Ann. d. Inst.*, 1878, t. O e P). Per l'interno della tazza londinese con Dioniso

ed Eracle nota il Furtwaengler che esso è di lavoro superficiale, mentre le scene esterne, che, come opina lo stesso dotto, hanno la loro fonte in un dramma satirico, sono di disegno meraviglioso per esattezza ed espressione. Al contrario delle tazze del ciclo di Epitteto la maggiore importanza è data ai lati esterni, il che si nota assai di frequente anche in Brigo, e qui si avrebbe un altro carattere annodante l'anonimo dalla « testa calva » al nostro ceramista (1).

Per la cronologia di questo ceramista anonimo i frammenti ateniesi ci porgono un dato sicuro; egli dipingeva prima del 480 ed al primo periodo di sua attività sarei di avviso di attribuire le pitture dei vasi fabbricati presso Jerone. Ed invero stile maggiormente sviluppato ci mostrano le tre tazze che io riconnetto con la officina di Brigo, stile sì sviluppato da toccare il limite dello stile severo dei grandi pittori di tazze. E che in almeno due di queste, nelle londinesi, egli si palesi come successore di Brigo è dimostrato dal confronto che si può istituire coi migliori thiasoi di questo ceramista (si vegga pure Hartwig, Op. cit., p. 429 e seg.). Ciò non ostante di fronte ad innegabili progressi di stile, vi sono persistenze di motivi schematici, irregolarità che danno appunto il suggello d'individualità speciale a chi dipinse il gruppo suddetto di vasi.

Ritornando ai vasi anonimi del nostro ceramista credo giusto di non porre tra di essi i frammenti di tazza, uno a Berlino (Hartwig, Op. cit., t. 35, 3, attribuito dallo stesso Hartwig a Brigo) ed altri a Monaco (editi da Hauser in *Jahrb. d. Inst.*, X, 1895, p. 163) in base alle ragioni addotte dallo Hauser stesso, ragioni per cui è meglio attribuire tali frammenti ad un ceramista più recente o al maestro con Λάχης καλός o a quello con Λύσις καλός.

Dubbi maggiori credo che sollevi l'esame stilistico della tazza

---

(1) Invece nel gruppo delle tazze riunite dal Furtwaengler (testo alla *Gr. Vas.*, p. 276 e seg.) sotto l'anonimo della tazza di Pentesileia (Furtw. e Reich., Op. cit., t. 6) la pittura più importante è nell'interno della tazza.

tarquiniese (*Mon. d. Inst.*. v. XI, t. 20 = Reinach., *Rép.*, I, p. 222) attribuita dal Duemmler a Brigo (*Bonner Studien*, p. 76) mentre in essa il Kekulé (*Ann. d. Inst.*, 1880, p. 150) voleva vedere la mano di Duride ed Hartwig (Op. cit., p. 390 e seg.) vede quella del pittore anonimo dal Διογένης καλός, perchè in realtà, come Hartwig stesso confessa, molto rammenta nelle pitture di questa tazza il nostro ceramista; tuttavia, appunto pel trattamento diverso dei capelli notato da quest'ultimo dotto, sarei alieno dal porre con certezza la detta tazza nell'elenco delle opere di Brigo. Incerto sono pure sul frammento di tazza, con le pitture nell'interno su fondo nero ed all'intorno su fondo bianco, della biblioteca nazionale di Parigi (Hartwig, Op. cit., p. 500, fig. 61; De Ridder, *Catal. d. vases d. l. bibl. nat.*, v. II, n. 603, p. 443; Pentesileia uccisa da Achille?) perchè mancano alcune caratteristiche di Brigo (punti nei vestiti ecc.); anche pel suo profilo l'uomo rimasto non mi sembra di Brigo. Dall'elenco di Hartwig dell'opera del nostro ceramista sarei tentato infine di cancellare la tazza della coll. Bruschi a Corneto (Hartwig, Op. cit., f. 46, p. 342) pel modo col quale sono rappresentati i gruppi erotici di uomini e giovanetti lontano assai dalla vivacità che caratterizza tutte le opere di Brigo (diversa mi sembra anche la fisonomia delle figure tutte dalle labbra chiuse) anche nelle tazze di egual contenuto (cf. Ghd., *A. V.*, t. 278, 279 e 281), e vicino assai alle monotone scene erotiche di Jerone (Ghd., *A. V.*, t. 280-282).

Consento con Hartwig, in base all'esame da lui fatto sulle pitture, nell'ascrivere ad Eufronio la caratteristica tazza del κῶμος a Pietroburgo (Hartwig, Op. cit., t. 48, 2; 49, p. 470 e seg.) dal Meier un tempo (*Bull. d. Inst.*, 1884, p. 40 e seg.) attribuita invece al nostro ceramista, e nel togliere a Brigo (Hartwig, Op. cit., p. 382) la paternità della nota tazza berlinese con la rappresentanza di una fonderia (Ghd., *Trink. u. Gef.*, t. IX, 2; XII, XII) a lui ascritta dal Furtwaengler (*Berl. Phil. Woch.*, 1894, p. 110). In quest'ultimo vaso punti di contatto vi sono con Brigo; forse abbiamo qui l'opera di un altro artista che

loda Διογένης, l'artista dal Διογένης καλός, il presunto autore della suddetta tazza tarquinese. Forse che in questo anonimo artista abbiamo un pittore che insieme con l'anonimo dalla « testa calva » lavorava nell'ἐργαστήριον di Brigo e potremo noi così spiegare le somiglianze delle pitture di questi due anonimi con le pitture del nostro ceramista? (1)

E così a questa continuazione della fabbrica ceramica di Brigo più che a Brigo stesso, come pensa il De Ridder (*Catal.*, t. II, p. 468 e p. 496) ascriverei l'interno di tazza ed il rovescio dello skyphos alla biblioteca nazionale di Parigi (De Ridder, *Catal.*, t. II, fig. 109 e 119). L'interno di tazza (è veramente una scena mitologica riferibile a Teseo ed a Procruste, come propone, con incertezza tuttavia, il De Ridder?) mi pare piuttosto opera del ceramista dalla « testa calva »; si confronti appunto la testa mezza calva dell'uomo con la testa del primo Scita sul lato B della tazza Faina (Hartwig, t. 38) e con quella del secondo uomo da sinistra sul lato ove è il noto vecchio della tazza già Branteghem (Hartwig, t. 40), si osservi il panneggiamento del vestito legnoso nelle piegoline del chitone, ondulato invece in quelle dell'himation, si esamini il disegno più sviluppato che in Brigo, ma non accurato, e la mancanza di espressione propria della fine dello stile severo, quella freddezza infine dell'assieme che si nota su altre opere del detto pittore anonimo. Così la menade del suddetto skyphos non ha ritenuto di Brigo se non il motivo delle maniche allungate dalle mani sulle braccia tese.

In altre due tazze della biblioteca nazionale (di una è edito un lato nella fig. 110 e l'altra nella fig. 121 del catalogo del De Ridder) il De Ridder vuole vedere la maniera del nostro ceramista, il che dalle pubblicazioni mi sembra totalmente da

---

(1) Le somiglianze con Brigo sono più volte accennate nel capitolo dell'opera di Hartwig relativo a questo anonimo che loda Διογένης (p. 331-399); anzi Hartwig considera questo ceramista come un pittore di secondo rango. Tuttavia le tazze suddette di Corneto e di Berlino non sono certo campioni disprezzabili tra le tazze attiche arrivate sino a noi.

escludere. Non a Brigo infine, a cui pensa il De Ridder, vorrei attribuire i frammenti di tazza con amazzonomachia pure della biblioteca nazionale (De Ridder, Op. cit., p. 432 e pubb. a p. 433); certo è che mancando tutte le teste manca una base solida nell'attribuzione a questo o a quel ceramista, tuttavia in ciò che rimane l'assenza dei particolari di Brigo ed il modo in cui cade un'Amazzone su un lato esterno eguale al modo in cui sono caduti Memnone ed Enea sul cratere Tyskiewicz (Robert, *Scenen der Ilias und Aetiopis ecc.*), riferito da Hartwig (Op. cit., p. 580 e seg.) al maestro con *Λάχης καλός*, e l'Ettore sulla tazza di Duride al Louvre (*W. V. S.*, VI, 7) non parlano in favore della ipotesi del De Ridder.

Due tazze su una delle quali Hartwig [1] è in dubbio per la pertinenza a Brigo, e dell'altra è proclive ad attribuire la paternità al pittore dalla « testa calva » sarei invece d'avviso di ricondurre al nostro ceramista: la piccola tazza di Tanagra col frammento teognideo, *ὦ παίδων κάλλιστε* (*Ath. Mitth.*, 1884, t. 1) [2] e la *κύλιξ* fiorentina con gli *ἆθλα* di Teseo (*Mus. ital.*, III, t. 3, ivi, p. 239 e seg., data dal Milani a Brigo). Nella figura del banchettante che pronuncia i versi di Teognide tutto rammenta le figure delle scene di banchetti del nostro ceramista; il dubbio di Hartwig si fonda sul severo schematismo del vestito, sulla stilizzazione delle mani, schematismo e stilizzazione che del resto io riconosco su altre opere di Brigo (tazze di Francoforte e di Paride), e sull'andamento del vestito non coi soliti punti, ma con crocette, mentre questo, di fronte alle innegabili somiglianze, forma una differenza di assai lieve importanza dalla maniera di Brigo.

Le ragioni addotte dal Milani in appoggio alla sua attribuzione della tazza fiorentina a Brigo mi pare che valgano ancora in favore di essa, e credo che tra il nostro ceramista e

---

(1) Op. cit., p. 329 e 443, n. 1.

(2) Il Duemmler (*Bonner Studien*, p. 74) pensa a Brigo riguardo a questa tazza.

quello dalla « testa calva » la decisione dovrebbe essere per il primo visto che in essa tazza i gruppi sono espressi con quella franchezza e vivacità proprie di Brigo e visto che dei caratteri dell' arte del detto anonimo nessuno appare all' infuori del ricco uso del colore della vernice e del trattamento pittorico dei capelli, uso e trattamento non estranei ad opere di Brigo, della cui arte le pitture di questa tazza presentano tutte le qualità.

Altre pitture vascolari testè pubblicate dal De Ridder (*Catal.*, v. II, tazza p. 428, n. 572; fr. di tazze pag. 432, n. 574; p. 441, n. 591) della biblioteca nazionale di Parigi sarei proclive con questo dotto ad ascrivere al nostro ceramista.

Della tazza n. 572 sono editi solo in parte i due lati esterni; su di essi sono le Nereidi fuggenti spaventate dal padre loro. Lo schema di queste Nereidi in fuga e del vecchio Nereo in piedi ammantato e con lo scettro o il tridente, schema che si ritrova in altre pitture di stile severo (per es. su una tazza di Monaco ascritta dal Furtwaengler a Duride [Furt. e Reich., Op. cit., t. 24, testo p. 114], qui una Nereide spaventata si attacca al collo del padre, tratto del tutto originale), si può considerare come il prototipo della scena ovvia su vasi posteriori, ed ora applicata a Peleo e a Tetide (per es. *Mon. d. Inst.*, v. I, t. 37), ora ad Apollo che insegue una donna (per es. *Mon. d. Inst.*, v. IX, t. 28), ora, e per lo più, in senso non determinato a donne fuggenti presso un vecchio ammantato. Lo stile di Brigo qui mi pare palese se si confrontino specialmente alcune Nereidi con l' Erse e l' Aglauro su un lato della tazza di Francoforte; due palmette, il quale ornamento è del resto assai raro in Brigo, sono sotto le anse della tazza.

Dei frammenti n. 574 rappresentanti una gigantomachia è pubblicato solo il busto di Atena; basta il confronto con l'Atena della tazza berlinese (*W. V. S.*, I, t. 8) per convincersi che l' attribuzione del De Ridder è giusta, e così una terza gigantomachia, purtroppo in frammenti, si deve porre accanto alle altre due su tazze di Berlino e di Parigi ascritte alla mano di Brigo.

Il frammento n. 591 infine appartenente all' interno di tazza ci mostra una flautista dal chitone trasparente con la gamba destra che ne esce in parte. La fisonomia peculiare di questa suonatrice rammenta del tutto quella della flautista seduta in una tazza di Brigo a Londra (Hartwig, Op. cit., t. 34); solo il collo è più grosso e l' adipe di questo collo è indicato con grande realismo per mezzo di due pieghe.

Un' altra κύλιξ sarei propenso ad aggiungere alla serie numerosa e bella fin qui conosciuta di vasi di Brigo, una κύλιξ che mi è resa nota da un catalogo di vendita (*Coll. d' ant.*, *Vente à l' hôtel Drouot,* 11-14 mai 1903, n. 127; l' interno è a p. 44, l' esterno a p. 45; rapp. κῶμος). La riproduzione è assai piccola ed insufficiente, tuttavia da essa appare che la detta tazza è una tra le migliori del fiore dello stile severo (nel catalogo è scritto che le pitture sono di un *dessin exquis*).

Il soggetto ed il modo in cui esso è stato trattato fanno subito pensare al licenzioso e focoso Brigo, ed invero un esame un po' attento dei motivi delle varie figure fa ricordare motivi eguali o simili in figure del nostro ceramista. L' interno, riprodotto in misura più grande dei lati esterni, contiene, circondato da un meandro semplice (non raro in Brigo) un lirista barbuto in piedi; segni particolari di stile del nostro pittore sono: il profilo del viso e del capo (v. Hartwig, Op. cit., p. 323, dalla fronte bassa, dal contorno degli occhi a linee ondulate e con un punto nero per pupilla, dal naso corto regolare, con le narici un po' dilatate, dalla bocca un po' aperta, dai capelli limitati da una linea rossa ondulata), l' acconciatura del capo con bende, i segni di peluria sul petto (cf. i comasti della tazza di Wuerzburg), l' orlo grosso dell' himation. Sopra un lato esterno il luogo ove avviene l' azione rappresentata è indicato da qualche oggetto secondo l' uso prediletto di Brigo; qui come nella tazza di Wuerzburg, come in altre tazze (Hartwig, Op. cit., t. 35, 2, 34, 36; *Arch. Ztg.*, 1870, t. 39) due canestri sono appesi nel campo, sotto il primo è un bastone con un mantello avvolto (cf. tazza fiorentina firmata ed Hartwig, Op. cit., t. 36, 1, 2 e 3); un

giovane fiautista nudo danza (è quasi eguale al flautista nell'interno della tazza; *Arch. Ztg.*, 1870, t. 39), un uomo appoggiato ad un bastone gli offre uno skyphos (concordanza non solo di contenuto, ma di motivi con la tazza Faina [Hartwig, Op. cit., t. 36]; si confronti con la figura danneggiata su un lato la quale è simile un po' al flautista dell'altro lato della stessa tazza, che alla sua volta è identico al flautista imberbe su un lato esterno della tazza in *Arch. Ztg.*, 1870, t. 39), chiude la scena un uomo con lira il quale si volge indietro con motivo prediletto in Brigo (v. per es. la tazza parigina del thiasos [Hartwig, Op. cit., t. 32, 33, 1], quella di Wuerzburg, quella Faina, ecc.). Nell'altro lato della tazza il color locale è indicato da due buste di flauto appese; da una grande kelebe che sta nel mezzo un giovane con oinochoe nella destra attinge vino (cf. tazza *Mus. Greg.*, v. II, t. 81, 1) (1), con la sinistra alzata e tesa offre una tazza ad un comasto barbuto. Questi fa un gesto con la destra per prendere la κύλιξ pur tenendone nella sinistra in equilibrio una seconda piena pur essa di vino con forte movimento in avanti di una gamba, all'indietro del torso, motivo questo assai frequente in figure di comasti in Brigo (si confronti anche l'uomo che offre un piccolo sacco ad un efebo nelle scene palestritiche della tazza in Ghd., *A. V.*, t. 281); chiude la scena la figura di un giovane con mantello orlato che va verso sinistra, dal suo passo incerto appare che egli è ubbriaco (è quasi la stessa figura nell'angolo della tazza di Wuerzburg ma in direzione inversa).

Dopo aver tentato di porre l'una dopo l'altra riguardo allo sviluppo del loro stile le pitture firmate di Brigo, può sorgere legittimo il desiderio di estendere questo ordinamento cronologico anche ai vasi anonimi dipinti nello stile del nostro ceramista. Non nascondo che per tentativi di simile ordinamento lo scetticismo di Hartwig può avere ragione di essere, perchè,

(1) Si confronti con la scena su di un lato di tazza di Baltimora attribuita a Cacrilione (Hartwig, op. cit., p. 41).

come sopra ho detto, l'opera artistica di Brigo, pur numerosa, presenta uno stile quasi uniforme con lievissime differenze di sviluppo da vaso a vaso. Tuttavia non si può negare che le stesse differenze che appariscono nelle opere firmate si possono pure cogliere in quelle non firmate, di cui nondimeno parecchie, si deve confessare, presentano il medesimo livello di sviluppo stilistico. Come è naturale prendendo per base le opere firmate, attorno a ciascuna delle quali possono annodarsi pochi o molti dei vasi anonimi, faccio seguire un aggruppamento, che non può essere considerato se non come un rozzo tentativo.

Accanto al gradino più basso a noi noto della produzione del nostro Brigo, alla tazza di Francoforte, porrei quella pubblicata in parte dal De Ridder con le Nereidi fuggenti. Già sopra ho notato le somiglianze di motivi con le figlie di Cecrope nel lato del serpente Erittonio, debbo aggiungere che le figure sono piuttosto tozze e che nulla si vede ancora della focosa e passionale espressione che anima le figure di Brigo. È questa un'opera mediocre che insieme con quella di Francoforte si dovrà ascrivere ai primordi della carriera artistica. Lo stesso imbarazzo del pittore principiante che produce opere mediocri, senza grande espressione di vita, con grande schematismo nella composizione ed anche con irregolarità di disegno come nella tazza di Francoforte (v. le figure d'Iride, di Ecate, di Ades), sarei propenso a vedere anche in una tazza del Museo britannico (Ghd., *Tr. u. Gef.*, t. D) e forse potrei usare di un giudizio più esplicito se si avesse una riproduzione della tazza migliore di quella presso Gerhard. Come segno di mediocrità noto solo la presenza sotto un'ansa del vaso di una pantera che niuna relazione ha con la scena rappresentata, mentre si vede bene qual partito seppe poi Brigo trarre dagli stretti spazii sotto i manichi della tazza nelle tazze londinese dei satiri e parigina della Ἰλίου πέρσις.

Dopo io pongo la famosa tazza del Vaticano (*Mus. Greg.*[2], v. II, t. 83, 1). Nella singolare rappresentazione dei lati esterni Brigo si palesa già valente artista non solo nelle varie figure

dei buoi, ma anche nella composizione della scena; la figura di Apollo rammenta, come già fu osservato dal DUEMMLER, quella dello stesso dio nell'interno della tazza di Paride appartenente, credo, alla stessa fase artistica. La pittura del tondo interno della tazza vaticana preludia già quello che poi sarà uno dei temi favoriti del maestro, la rappresentazione di banchetti e di χῶμοι, e con esso interno si può forse collegare la piccola κύλιξ di Tanagra (*Ath. Mitth.*, 1884, t. 1). E qui finisce il primo stadio artistico di Brigo, e ad esso può anche appartenere l'interno di tazza, sola parte edita, negli *Jahrb. d. Kun. Sam. d. all. Kais.*, 1889, p. 133, ove la donna con secchio presenta grande affinità con le figure femminili delle tazze di Francoforte e di Paride con la testa a sinistra, il petto di tre quarti, i piedi a destra e con forme del corpo tozze.

In questo principio, e ciò fu osservato già dal DUEMMLER, il nostro ceramista mostra assai stretti rapporti con l'arte della fabbrica di Jerone, una vera maniera artistica, egli non manifesta ancora; è il pittore principiante, ma promettente assai. I primi tentativi, di cui pochi esempi sono giunti fino a noi, sono finiti, sono finite pure le composizioni strettamente schematiche di scene mitiche con contenuto non tanto appassionato ed agitate, per dare luogo alla eccitazione focosa dei χῶμοι e dei θίασοι, alla drammaticità di scene di sangue. Ed ora quale sboccio improvviso di numerose e meravigliose opere dalle quali appare nettamente il carattere particolare dell'arte di Brigo, la quale tra quella dei suoi colleghi è una delle più ricche di movimento, delle più piene di pathos! Pertanto più difficile ancora diviene l'aggruppamento secondo un ordine cronologico di queste opere ceramiche del nostro Brigo le une non discoste dalle altre se non per leggerissime sfumature, sì che quasi allo stesso livello sono la prima delle tazze che ora s'incontra, quella di Wuerzburg, con le ultime, come la policroma berlinese, specialmente dopo le accuratissime riproduzioni che di queste due opere ha data or ora il REICHHOLD.

La tazza di Wuerzburg credo che appunto apra la nume-

rosa schiera di rappresentazioni tolte dalla vita contemporanea al ceramista; questi pare che in essa tazza si cimenti nel dare espressione a nuovi soggetti che saranno poi da lui con amore coltivati, ne sarebbero prova la torsione del corpo assai infelicemente espressa nella figura di un flautista (torsione del corpo che è uno dei motivi prediletti in Brigo) la ripetizione del movimento di danza di un comasto nel movimento di un secondo comasto vicino che pure danza nello stesso senso, ripetizione che dà all'occhio un senso di monotonia (pure il motivo di questo movimento è prediletto nelle opere del nostro ceramista). Accanto a questa tazza firmata del κῶμος porrei due altre opere con figure di comasti; una tazza da Corneto (HARTWIG, Op. cit., fig. 45, p. 335) ed il noto frammento di tondo del Ross (KLEIN, *Euphronios*², p. 52).

Il carattere di licenziosità che emana dalle pitture della tazza firmata di Firenze si palesa pure in una magnifica κύλιξ di Londra (*Arch. Ztg.*, 1870, t. 39) che alla sua volta presenta, come di sopra ho notato, analogie di motivi con la tazza della vendita all' *hôtel Drouot.*

Le cattive riproduzioni di queste due opere mi fanno astenere dal pronunciare un giudizio definitivo sul posto che esse occupano, tuttavia per l' arditezza dei motivi le pongo tra le opere più belle del nostro Brigo. Accanto alla tazza fiorentina sarei tentato di porre i due fondi di tazze del museo Bocchi in Adria (SCHOENE, *Museo Bocchi*, t. II, 1; II, 2), il contenuto è pure piuttosto lubrico, ed allo stesso livello infine porrei anche la curiosa parodia dell'imeneo (HARTWIG, Op. cit., fig. 48, a, b).

Altri soggetti attribuisco a Brigo in questo stadio di sua attività, soggetti mitologici dati e dai frammenti dell'Acropoli (*Jahrb. d. Inst.*, 1887, p. 230, 231) (1) e dalla tazza fiorentina

---

(1) Sono posti qui specialmente riguardo alle figure del κῶμος su di un lato. La spiegazione di HARTWIG (*Jour. of Hell. St.*, 1891, p. 334 e seg.) per l' altro lato e per l' interno mi pare che non possa suscitare difficoltà per

degli ἆϑλα di Teseo ove le ninfe hanno ancora parentela con le Cecropidi della tazza di Francoforte e con le Nereidi della tazza parigina.

Un soggetto nuovo, assai confacente all'arte licenziosa e vivace di Brigo, il thiasos bacchico, ora per la prima volta si incontra in una tazza parigina (Hartwig, Op. cit., t. 32, 33, 1, pag. 314 e seg.) tazza che, come Hartwig stesso osserva, non è relativamente tra le più recenti di Brigo ed ha punti di contatto con opere della fabbrica di Jerone. Forse come quella di Wuerzburg nel campo delle licenziose rappresentanze dei gaudenti ateniesi, questa parigina è la prima tazza nel campo delle scene di sfrenati ϑίασοι, con la differenza che stilisticamente questa seconda opera di fronte alla prima presenta maggiore esattezza di disegno. Con le menadi della tazza parigina potrei mettere la menade dalle maniche tese del fondo di tazza del museo Bocchi (Schoene, *Museo Bocchi*, t. III, 1), ma la riproduzione dello Schoene mi sembra inesatta, specialmente per quello che riguarda i capelli.

Ed ora abbiamo prodotti nel triplice genere di contenuto: mitico, bacchico, realistico tolto dalla vita contemporanea.

Come nei frammenti firmati parigini, così nel noto skyphos viennese (*Mon. d. Inst*, v. VIII, t. 27) si nota la stessa profusione degli ornati sui vari oggetti, profusione maggiore assai che negli altri vasi di Brigo, e però credo che queste due importanti pitture siano collegate tra di loro assai più strettamente che con le altre opere ceramiche del nostro Brigo. La vaga e tenera figura del ragazzo coppiere si riscontra su altri vasi con scene di convito, e nella presenza di questo coppiere e dell'Achille sdraiato sulla κλίνη di fronte al tavolo delle vivande si fonda la ragione non convincente dell'Arndt (*Studien zur Vasenkunde,* p. 115) nel credere tale scena dell'Ἕκτορος λύσις uscita

---

essere accettata; un lato rappresenterebbe Eracle ed Eurito (cfr. vaso del Minervini. Illust. di un vaso volcente, 1851 e fram. di Palermo. *Jour. of Hell. St.*, 1891, t. 19) e l'interno Eracle che arriva da Ifito mentre è a tavola.

dalle rappresentazioni di simposio. Come notò il DUEMMLER (*Bonner Studien*, p. 75) l'accolta di sei uomini sul rovescio dello skyphos ha analogie con le *profane conversazioni* di Jerone, con la rappresentanza dell'ambasciata ad Achille (skyphos di Londra, *Mon. d. Ist.*, v. VI-VII, t. 19) e col lato B della tazza dell'Eremitaggio (*Mon. d. Ist.*, v. VI-VII, t. 22). Ma come Brigo ha saputo trasformare questo schema di rappresentanza rendendolo assai più singolarmente espressivo pei gesti e per gli atteggiamenti delle figure!

Alle scene di sangue della κύλιξ della Iliuperside fanno riscontro scene tragiche su altre tazze. La κύλιξ della gigantomachia del *cabinet des médailles* (LUYNES, *Vases pl.*, 19, 29; GHD., *Tr. u. Gef.*, t. A, B) [1] a quel che dice HARTWIG (Op. cit., p. 357), perchè dalle riproduzioni nulla si può capire, precede l'altra berlinese pure con gigantomachia (GHD., *Tr. u. Gef.*, t. VIII, 2, X, XI; *W. V. S.*, I, t. 8), ma supera quest'ultima in motivi più originali quale quello dato dal gruppo di Dioniso e del gigante impigliato nel tralcio di vite del dio; ed in essa tazza non si può non ammirare, dice il DE RIDDER (*Catal.*, II, p. 429), l'arditezza nel dare espressione a sempre nuovi motivi. L'altra tazza della gigantomachia stilisticamente può stare alla pari con quella della Iliuperside (e forse pure qui si debbono porre i frammenti di gigantomachia di cui uno solo è pubblicato dal DE RIDDER); anche pei motivi v'è concordanza tra i combattenti ed i feriti di queste due rappresentazioni di eccidio. Si noti poi il motivo assai ardito presso Eracle, vestito come quello della tazza londinese dei satiri, in cui il braccio destro in atto di saettare copre la faccia. Il gruppo di Atena e di Encelado trova un esatto riscontro in quello analogo marmoreo già appartenente al tempio antico di Atena sull'acropoli ateniese (SCHRADER, *Ath. Mitth.*, 1897, t. 3; BRUNN-BRUCKMANN, n. 471); gli unici cambiamenti nel gruppo di Brigo sono dati dal fatto che Encelado viene a trovarsi sotto un'ansa del vaso e però

---

(1) Strana è la mancanza di barba in Ermete.

Atena non afferra con la sinistra l'elmo dell'avversario (Studniczka, *Ath. Mitt.*, 1886, p. 190, cita altri vasi) (1) ma con la sinistra stende all'insù la egida, che pure sul braccio sinistro doveva essere nel marmo ateniese, mentre il gigante tiene già curvo il capo ed il braccio sinistro sul suolo; del resto v'è identità perfetta tra la pittura ceramica e l'opera marmorea dovute al medesimo indirizzo d'arte, e si potrebbe constatare tale identità non solo pei movimenti delle figure, per esempio la positura del braccio destro di Encelado, ma pel trattamento del vestito e delle armi; si veggano per esempio le stesse pieghe nella parte aperta del chitone della dea. Aggiungo che una figura simile a quella di Encelado si ha nella stessa tazza berlinese nel gigante avversario di Ermete. Credo infine che in questa bellissima tazza dall'esatto disegno, la riproduzione, se non erronea, schematica dei cavalli in atto di discendere di Selene nel tondo interno sia stata causata dalla difficoltà nuova e grande della rappresentazione appunto dell'atto della discesa, rappresentazione diversa da quella di quadrighe poste di fronte ovvie assai su vasi (2).

Il contenuto della tazza della Iliuperside richiama quello analogo dei frammenti già De Luynes (De Luynes, *Vases pl.*, 42), che forse pel loro stile debbono qui essere menzionati, come pure i frammenti editi nelle *Arch. Epig. Mitth.*, 1893, p. 120-121 (si cf. l'occhio del presunto Egisto con quello di Andromaco (?) della pittura di Parigi). Altre due tazze infine con rappresentazioni mitiche credo che abbiano punti di contatto con quella della Iliuperside; un po' d'incertezza ho per quella edita nei *Wiener Vorleg. S.*, VI, t. 2, per la riproduzione piuttosto inesatta (nell'interno è ripetuto quasi il gruppo di Acamante e Polissena della Iliuperside), con maggior sicurezza invece pongo qui una tazza di Corneto (*Mon. d. Ist.*, v. XI, t. 33) ove Brigo ripete

(1) Da notarsi è l'anfora di Rouen (Ghd., *A. V.*, t. 6) a figure nere.

(2) Si confronti pure il carro di Helios su una lekythos a figure nere di Atene (*Journ. of Hell. Stud.*, 1899, t. IX).

all'esterno, ma modificando e migliorando soggetti già trattati (tazza londinese - Ghd., *Trink. u. Gef.*, t. D) e nell'interno ha un gruppo che rammenta assai quello di Briseide e del vecchio nel fondo della κύλιξ della Iliuperside.

Accanto a tutte queste opere di contenuto mitologico sincrone o quasi a quella rappresentante la distruzione d'Ilio, sono altre tazze con scene adorne di lieti conviti. Una figura caratteristica, quella del giovinetto coppiere nudo, già notata sullo skyphos viennese, riappare su alcune tazze con scene di convito tra cui cito per prima una bellissima del museo britannico (Hartwig, Op. cit., t. 34, 35, 1) che forse è la prima della serie (si osservino le gambe proporzionatamente piuttosto lunghe dei convitanti e l'alfabeto puramente attico usato nelle iscrizioni).

Appunto per le iscrizioni indicanti le varie persone che prendono parte al banchetto, qualora si potesse scoprire nella fisonomia di queste persone qualche tratto individuale, potremmo avere una prova contro l'affermazione del Pottier [1] che nelle pitture ceramiche *une idéale impersonalité enveloppe tous ces êtres de chair et de sang, qui se meuvent et s'agitent* e che *quand ce ne sont pas des dieux et des heros, ce sont des hommes e des femmes, au sens abstrait du mot.* Ora credo che in realtà il pittore della tazza londinese abbia voluto rappresentare persone, giovani ed etère, note del suo tempo e ciascuna di esse sarebbe espressa col proprio nome scritto accanto, ma che come riproduzioni reali, esatte, come veri ritratti, queste figure della tazza non si debbono ritenere. Sebbene qualche tratto individuale vi sia nelle teste dei banchettanti, e potrei citare qualche altro esempio di tratti individuali in figure del nostro Brigo (si veda la flautista edita nel catalogo del De Ridder, n. 591), tuttavia esse ritengono tutta quell'impronta loro comune con leggiere sfumature di differenza per cui una testa di Brigo non si può confondere con una di altro ceramista ed i cui caratteri sono stati cosi

---

[1] *Gazette des beaux arts*, 1902, p. 225.

bene fissati da HARTWIG (1). Però non di veri ritratti realistici, ma di ritratti stilizzati si deve parlare riguardo alle figure della tazza londinese e riguardo ad altre figure di altri vasi (2), e per questa ragione ritengo èsagerato ciò che il POTTIER afferma sulla *idéale impersonalité.*

Ma l'affermazione del POTTIER mi pare maggiormente contraddetta da quello che si osserva su altre pitture ove la

---

(1) Op. cit., p. 323.

(2) Altro insigne esempio ove possono vedersi rappresentate persone reali in allegro convito col nome loro scritto accanto è dato dallo stamno di Bruxelles (*Musée du cinquantenaire, Mon. et mém. Piot*, IX, 1902, t. II) di Smicro. Come nota l'autore della monografia su Smicro, il GASPAR (p. 15-41), qui è l' autore stesso che si è rappresentato sotto le forme di un bel giovane con due altri efebi, di cui uno è quel Φειδιάδης che egli dice καλός su altri due vasi, e con tre etere. Tuttavia anche in questo caso si tratta, e dice bene il Gaspar, più che di un ritratto, di una immagine convenzionale designata come ritratto.

Un raffronto istruttivo si può fare tra la scena di convito di Brigo e quella di Smicro e da essa appare che vera riproduzione realistica di persone non v' è, perchè Smicro e Brigo, pur riproducendo personaggi viventi, hanno ciascuno mantenuto tal quale il proprio stile delle altre opere. Si noti poi che nelle rappresentazioni di convito la vivacità, la espressione psicologica di Brigo mancano quasi totalmente a Smicro che bada di più alla eleganza, all' apparenza esterna che danno un tono di freddezza alle sue composizioni pittoriche. Eppure quanta somiglianza è negli atteggiamenti! Menziono la flautista Ἑλίκη dello stamno di Bruxelles che è atteggiata come una flautista su tazza riferibile a Brigo (*Arch. Ztg.*, 1870, t. 39); e però credo che abbia ragione il Gaspar di dire: *on sent que Smikros a voulu rivaliser avec les maîtres du nouveau style, les Euphronios, les Douris.... mais il n'y a reussi que d'une manière imparfaite.*

Si potrebbe aggiungere anche l'idria di Monaco nello stile di Fintia (HARTWIG, Op. cit., p. 194, n. 8 - *Philologus*, 1867, t. II); ma in tale caso non mi pare probabile ciò che ammette il Gaspar, che i ceramisti Eutimide e Tlenpolemo si siano trasformati nei due maestri di lira a cui l' autore del dipinto ha dato questi nomi. Può darsi che qui si abbia la riproduzione, come negli altri casi non fedele, di due noti maestri di musica omonimi dei due contemporanei pittori e fabbricanti di vasi. Aggiungo infine come esempi di ritratti, dirò così stilizzati, i tre efebi Ἀντιμένων, Θρασυκλείδης, Διογένης su anfora londinese (GHD., *A. V.*, t. 273), i due cavalieri, Λέαγρος su tazza di Eufronio (FURTW. e REICH., Op. cit., t. 22), Μιλτιάδης sul tondo epittetico dell' *Ashmolean Museum* (GARDNER, *Catal.* t. 13, n. 310).

riproduzione di persone note al ceramista è assai in maggior grado accentuata nel senso realistico, ed un esempio bellissimo ci è offerto dai comasti della tazza di Pietroburgo da Hartwig attribuita ad Eufronio, il quale sarebbe appunto tra i ceramisti contemporanei il pittore più realistico a noi noto (Hartwig, Op. cit., t. 48, 2-49, p. 470). Ma insistere più oltre su questa tazza londinese non sarebbe che ripetere quello che assai bene ne ha scritto Hartwig notando la grafia singolare nord-ellenica delle figure e, quello che più importa, l'intima vita psicologica che anima le figure dei banchettanti in questa opera ceramica veramente meravigliosa.

Accanto ad essa si schierano i frammenti fiorentini pure con la medesima grafia nord-ellenica (Hartwig, Op. cit., t. 35, 2), il frammento pubblicato dal De Ridder (*Catal.*, II, n. 591, fig. 108), quelli editi dal Benndorf (*Griech. u. sicil. Vas*, t. 29, 1, a, b; il busto dell'uomo conservato è uguale a quello di Aristocrate sulla tazza londinese del convito; la scena più che ad un banchetto a cui pensa Hartwig [Op. cit., p. 328] è riferibile, a mio avviso, ad un sacrifizio per la presenza della lancia), la tazza della collezione Lecuyer (Froehner, *Catal. Lecuyer*, p. 65) e tre tazze strettamente unite tra di loro per la forma tettonica, per le striscie sotto i lati esterni dipinte ad oggetti e a vasi e per la presenza di semplici cuscini in luogo delle κλίναι del banchetto (Hartwig, Op. cit., p. 329-331; 1ª al Museo Gregoriano [*Mus. greg.*², II, t. 81, 1]; 2ª al Museo Britannico [*Mon. d. Ist.*, v. III, t. 12 (¹)]; 3ª al Museo Britannico, l'interno solo è edito

(¹) Lo Smith asserisce (*Catal. of vases in the Br. Mus.*, v. III, E, 64) che questa tazza è dipinta nella maniera di Eufronio. Dopo gli studi di Hartwig avrebbe dovuto aggiungere a quale maniera di detto pittore si dovrebbe essa tazza riferire. Ma, prescindendo da questo e basandomi sulla riproduzione, certo meschina, dei Monumenti, vedo nelle pitture di questo vaso alcune figure predilette da Brigo, quali quella di un banchettante su di un lato con la testa piegata assai all'indietro e quella del giovinetto coppiere. Forse lo Smith pensò ad Eufronio pel giro di palmette che è sopra il meandro e che riappare nelle due tazze col nome di Eufronio della Iliuperside e degli ἆθλα di Teseo. Del resto la stretta relazione di questa tazza londinese

in MURRAY [*Designs from greek vases*, n. 48]). In queste tre ultime tazze riappare il ragazzo coppiere nudo in atteggiamenti e funzioni diverse, quel leggiadro Ganimede dei mortali che nel convito degli dei su tazza più recente (Museo Britannico, *Catal.*, III, E, 82; *Mon. d. Ist.*, v. V, t. 49), perdendo del tutto la sua vaghezza, è trasformato in un Ganimede celeste, in un giovane assai più sviluppato e complesso. Infine l'interno della tazza Lecuyer presenta grande somiglianza di composizione con quello della londinese (HARTWIG, Op. cit., t. 35, 1); in quest'ultimo è l'efebo banchettante a cui dinanzi è una tenera fanciulla, là è l'uomo mezzo calvo sdraiato e che suona la tibia mentre sul tavolino che gli sta dinnanzi si dondola un fanciullo nudo.

Forse qui è da porre la tazza erotica di Copenhagen (GHD., *A. V.*, t. 281) e questo non in base alla riproduzione certo non esatta del Gerhard, ma pel motivo nell'interno del giovinetto che si specchia nella coppa che tiene nella destra, motivo che è uguale a quello di una etèra sulla tazza londinese del convito.

Da ultimo quella inclinazione al ridicolo che qua e là si manifesta in alcune delle opere precedenti di Brigo, si trova in special modo accentuato nelle opere ultime a noi note. E per questo appunto si vede trattato con favore il tema bacchico nel quale il nostro ceramista dà gli esempi più recenti della sua produzione artistica. Accanto alle rappresentanze di θίασοι si hanno vasi con scene tolte dalla vita reale, ma mancano i soggetti mitologici. La bellissima tazza dei satiri firmata, se

---

con le altre due (escludo la berlinese n. 2298 perchè inedita e perchè dal FURTWAENGLER (*Berl. phil. Woch*, 1894, p. 145) è negata essere di Brigo ed è giudicata opera senza importanza) che innegabilmente hanno i contrassegni della mano di Brigo, è stata provata da HARTWIG.

La linea del terreno su cui sono le figure nell' interno della tazza è pure nella tazza di Francoforte (qui è una linea del tutto curva) ed in una del Museo Britannico (GHD., *Tr. u. Gef.*, t. D). Il gruppo dell' interno è un prototipo di quello d' inseguimento di una donzella da parte di un giovane ovvio sui vasi della metà del V secolo e la figura di donna inseguita stranamente ricorda l' Elena sulla nota anfora a volute bolognese (*Mon. d. Ist.*, v. X, t. 54) da porsi circa il 460 a. C.

per la singolarità della rappresentazione forma un *unicum* tra i vasi di stile severo, si trova per ragione di stile alla pari con altri vasi da attribuirsi a Brigo ed adorni di furiose menadi e di sileni sfrontati. Essi sono: il frammento di tazza del museo Bocchi (Schoene, *Museo Bocchi*, t. III, 4), il frammento presso Hauser (Hartwig, Op. cit., fig. 42, bellissimo è lo scorcio di schiena del sileno), i frammenti nel castello Ashby (Hartwig, Op. cit., t. 33, 2) e la splendida tazza policroma di Monaco (Furtw. u. Reich., Op. cit., t. 49) (¹). Affinità di contenuto è tra quest'ultima tazza ed i frammenti nel castello Ashby, ma di più queste due opere mostrano uno stile un po' più sviluppato che non sia quello della tazza firmata di Londra (si confrontino insieme le tre teste di Dioniso in queste tre pitture); si avrebbe qui il punto massimo a noi noto a cui arrivò l'arte di Brigo.

Ma prima di concludere su tale rapida rassegna dell'opera ceramica del nostro pittore occorre menzionare ancora altre tre opere da porsi tra le sue più recenti; i frammenti di scene di simposio parigini (Hartwig, Op. cit., t. 35, 4, a, b), i preziosi frammenti già van Branteghem (Hartwig, Op. cit., t. 36, 4, 5) con le rare scene di amore tra efebi e donne nel gineceo piene di delicato sentimento, ed infine la tazza Faina (Hartwig, Op. cit., t. 36, 1, 2, 3). In quest'ultima Brigo palesa assai la sua vena comica; assai bene sono state messe in chiaro da Hartwig la singolarità della rappresentanza e l'analogia della scena nel tondo interno dal contrasto tra la figura virile e la fanciullesca con gl'interni delle tazze Lecuyer e londinese del simposio (Hartwig, Op. cit., t. 34-35, 1). Ed un confronto appunto della tazza Faina con la londinese ci fa vedere la grande abilità e versatilità del nostro Brigo nella espressione delle figure. Nelle figure dipinte su questi due vasi assai chiaramente sono manifestati i vari sentimenti che le animano, ma, al contrario che

(¹) Purtroppo nell'opera di Furtwaengler e Reichhold la riproduzione del fondo di questa tazza è solo in fotografia, laddove migliore sarebbe stata la riproduzione della policromia che rende preziosissimo questo vaso.

nella tazza del simposio ove essi sentimenti sono intimi, morali, quelli delle figure dell'altro vaso sono prodotti da cause esterne, sono materiali [1].

In breve riguardo ai soggetti delle pitture di Brigo a noi note vedo che nelle opere più antiche egli li attinge da vari cicli mitici. Dopo egli comincia a riprodurre con prevalenza scene e figure della vita a lui contemporanea dell'allegra gioventù attica, ed accanto a questi soggetti vedo trattato anche il thiasos bacchico. Succederebbe un ritorno ai soggetti mitologici dapprima datici da quelli sui frammenti firmati parigini e sullo skyphos viennese, poi da scene di contenuto più drammatico (Iliuperside, gigantomachia, ὅπλων κρίσις) o da scene già prima trattate (tazza di Corneto - *Mon. d. Ist.*, v. XI, t. 33); accanto sono vasi riproducenti allegri conviti. Infine nella ἀκμή del nostro pittore prevalgono soggetti che egli impronta di una tinta di ridicolo, e però vi sono le tazze adorne dello sfrontato

---

(1) In questi ultimi vasi del nostro ceramista si nota un principio di ombreggiatura che appare pure su altre pitture di stile severo già sviluppato. Il più insigne di questi vasi è forse il preziosissimo psykter con centauromachia del Museo di Villa Giulia, reso noto dalla pubblicazione del Reichhold e del Furtwaengler il quale appunto vi nota questo uso dell'ombreggiatura (*Gr. Vas.*, t. 15, p. 72 e seg. del testo).

In questo vaso i gruppi sono di un'arditezza meravigliosa ed il disegno manifesta un grande pittore, non un semplice ceramista.

Che si abbia quì uno dei primissimi esempi dell'influsso della pittura polignotea? Stando alle date del Robert (*Marath.*, p. 69) il grande pittore sarebbe stato attivo prima del 470 ed in opere di non piccola importanza: dopo il 478 nel tempio di Atena Aleia a Platea, nel 474 circa nel Theseion e forse nell'Anakeion. Ora io ritengo questo vaso più sviluppato delle ultime opere di Brigo e però posteriore al 475. Certo è che il Lapita cadente presentato di dietro di scorcio non farebbe disonore a Polignoto e così il gruppo dei due centauri che vogliono torgli lo scudo, ed il motivo di uno di questi centauri che con le gambe posteriori batte sullo scudo di un Lapita (cfr. fregio di Figalia, nota il Furtwaengler).

Somiglianza grandissima con questi centauri ha il centauro morente (denti all'infuori, rendimento dei peli, degli occhi ecc.) nell'interno di una nota tazza monacense (Hartwig, *Meisters*, t. 59, dallo stesso Hartwig, p. 542 e seg. riferita, ma non mi pare con fondamento, ad Onesimo). Forse qui si hanno due opere dello stesso pittore.

sèguito di Dioniso o anche di scene della vita reale (tazza Faina); un altro aspetto della espressione pittorica del nostro Brigo non si deve dimenticare ed esso è dato dalla sentimentalità dei frammenti già van Branteghem.

L'opera ceramica di Brigo, forse ancor più numerosa di quella già numerosa arrivata sino a noi, sia bene ricordarlo anche una volta, si deve porre in base all'esame stilistico in uno spazio di tempo assai limitato. L'attività di Brigo prima del 480 è attestata e dall'ansa di tazza con la firma e dai frammenti dell'acropoli, questi frammenti mostrano già una fase sviluppata dello stile di Brigo ed anche dello stile severo in generale, onde di poco anteriori dovranno essere al 480. D'altra parte Brigo per tanti aspetti ci si presenta come uno degli ultimi grandi rappresentanti dello stile severo (alcune opere, tra cui anche per la tecnica la tazza policroma monacense, si manifestano come il *non plus ultra* di esso stile, ed il maestro dalla « testa calva » che forse lavorò nell'ἐργαστήριον del nostro ceramista è innegabilmente da porsi alla fine dello stile severo), e però ritengo che l'attività di Brigo si sia estesa per un quinquennio almeno ancora dopo il ritorno degli Ateniesi in patria, sino al 475. Questa data ha ancora la sua ragione di essere in ciò che noi possiamo osservare nel campo della scultura, e il gruppo dei tirannicidi e l'auriga di Delfi, che presentano lo stesso grado di sviluppo artistico che le pitture vascolari più recenti di stile severo, si datano con verosimiglianza appunto nel quinquennio tra il 480 ed il 475 [1]. Questa data del 475 si

---

[1] JOUBIN, *La sculp. gr. entre les guer. méd. et Périclès*, p. 45 e seg., p. 141 e seg. D'altra parte lo stile dei frammenti ceramici raccolti dalla maceria dell'acropoli serve di base per datare opere scultorie, quali per esempio le statue dei frontoni di Egina (FURTW., *Besch. d. Glypt. z. Muenchen*, p. 162). Arbitraria mi pare poi l'asserzione del GRAEF che col 480 sia finito del tutto lo stile severo ed iniziato lo stile cosidetto bello (*Jahrb. d. Inst.*, 1898, p. 67), più arbitraria ancora mi pare la deduzione che ne trae per datare i vasi dipinti nello stile della tazza di Codro (cf. FURTW. nel testo alla *Gr. Vas.*, p. 36, n. 2).

collega poi assai bene con la data che il FURTWAENGLER giustamente ascrive, in base al nome di Γλαύκων, al gruppo di quelle tazze che dalla policroma berlinese della officina di Eufronio vanno a quella di Monaco di Pentesileia (FURTW. e REICH., Op. cit., t. 6, testo p. 276 e seg.), gruppo che però va dal 472 circa sino al 460 a. C.

Riguardo poi alla data delle prime opere di Brigo, se, secondo le giuste osservazioni di FURTWAENGLER [1], il principio dell'attività di Eufronio si deve porre nel 510, si dovrà ammettere che Brigo, più giovane, cominciò allo scorcio ultimo del VI secolo o ai primissimi anni del V a fabbricare e a decorare vasi, perchè per Brigo non si può ancora provare, come per Eufronio, se fece i primi passi suoi nell'arte ceramica come semplice decoratore.

In conclusione, in cifra tonda i trenta anni che passano dal 500 al 470 assegno come data a tutta l'opera ceramica a noi nota del nostro Brigo.

## II.

## Tazza da Vulci - Istituto Staedel a Francoforte.

**Bibliografia** — GHD., *Trink. u.-Gef.*, I. A. B. — *Ann. d. Inst.*, 1850, t. G. = REINACH, *Rép.*, v. I, p. 286. — WELCKER, *Alte Denk.*, v. III, t. 12. — *W. V.*, S. VIII, t. 2.

GHD., Op. cit., p. 20. — PANOFKA, *Arch. Zeit.*, 1850, p. 187. — WELCKER, Op. cit., p. 93 e seg. ed *Ann. d. Inst.*, 1850, p. 109 e seg. — DE WITTE, *Mon. d Inst.*, 1856, p. 81. — JAHN presso HEYDEMANN, *Iliupersis*, p. 12. — STRUBE, *Stud. ue. d. Bild. v. Eleusis*, p. 12. — URLICHS, *Der Vasenmaler Brygos*, p. 3. — ROBERT, *Bild und Lied*, p. 88. — URLICHS, *Beitraege z. Kunstgeschichte.* — KLEIN, *Meistersignaturen*², p. 178. — ERMANTIGER, *Die attische Autochthonensage bis auf Euripides*, p. 50.

La partenza di Trittolemo su carro alato da Eleusi, soggetto ovvio nella pittura ceramica attica, è il contenuto della

---

(1) *Berl. phil. Voch*, 1894, p. 111. HARTWIG invece (Op. cit., p. 1-5) crede che l'inizio delle attività di Eufronio si debba porre nel 500 circa.

scena che adorna uno dei lati di questa tazza [1], e, come avviene per lo più nelle riproduzioni di questo avvenimento, Trittolemo tende la coppa per fare l'ultima libazione della partenza; è infine uno dei soliti schemi di scena di libazione per la partenza di un personaggio [2] applicato al caso di Trittolemo. Tuttavia la denominazione delle figure che attorniano il carro alato del giovane di Eleusi varia assai presso i diversi dotti che si occuparono di questo lato della tazza.

Partendo dal presupposto, che per sè si presenta verosimile, basato anche sugli attributi che alcune figure hanno e sul confronto con altri vasi in cui alle figure sono scritti accanto i loro nomi, che alla partenza di Trittolemo assistano persone che al mito relativo, a noi noto anche per fonti letterarie, hanno parte, e confrontando appunto la pittura di Brigo con altre pitture ove i personaggi sono designati da iscrizioni, si può stabilire con bastante sicurezza il nome per quasi tutti i presenti alla partenza del favorito di Demetra sulla tazza di Francoforte. Certo che il confronto maggiore si deve fare col dipinto del noto skyphos di Jerone (Museo Britannico - *Mon. d. Inst.*, v. IX, t. 43; *Brit. Mus. Cat.*, III, E, 140) opera quasi contemporanea a quella di Brigo.

Verosimilmente nelle due donne poste dinnanzi a Trittolemo si hanno da riconoscere Persefone e Demetra (Strube, Urlichs); sono quelle due figure femminili che si vedono su altri vasi con la partenza di Trittolemo (per es. *Élite céram.*, III, 54, 55, 56, 57) in uno dei quali si hanno i nomi delle divinità (idria di Monaco - *Élite céram.*, III, 50). Probabilmente nella pittura di Brigo la donna in atto di porgere un fiore a Trittolemo è

---

[1] Non meritano d'essere ricordate se non come curiosità di esegesi dei monumenti figurati le spiegazioni del Panofka e del Welcker riguardo alle pitture di questa tazza.

[2] Di cui altri due esempi si hanno in due pitture anonime di Brigo, in una tazza del Museo Britannico (Ghd., *Tr. u. Gef.*, t. D) ed in una seconda di Corneto (*Mon. d. Inst.*, v. XI, t. 33).

Demetra cne è sul momento di dare l'ultimo commiato al suo favorito; dietro di lei sarebbe Persefone con la fiaccola nella sinistra, mentre che nella destra nascosta dietro il capo della madre doveva tenere l' oinochoe a cui è tesa la coppa di Trittolemo. Sulla pittura del nostro ceramista altre due figure femminili, una pel suo aspetto, l'altra pel suo attributo possono con grande probabilità essere denominate come Iride (la figura alata) e come Ecate (la figura dalle due fiaccole) Iride e specialmente Ecate prendono parte, anche nella tradizione letteraria, agli avvenimenti relativi a Demetra in Eleusi (v. l'inno omerico a Demetra) e però anche a ciò che concerne Trittolemo; del resto la presenza di Ecate su pitture rappresentanti la missione del giovine di Eleusi è resa certa non solo mediante l'attributo delle fiaccole, ma mediante il nome scritto appresso (idria - *Mon. d. Inst.*, v. I, t. 4; ed idria in *Élite céram.*, III, 58).

Rimangono da denominare le figure della donna posta immediatamente dietro il carro alato, dell'uomo seduto su trono e del guerriero all'angolo sinistro. Manca alla figura femminile un attributo pel quale si possa a lei dare una denominazione assai probabile, tuttavia pel confronto con la pittura di Jerone vedrei in questa figura rappresentata la ninfa Eleusi, la personificazione del luogo sacro, ed allora si spiegherebbe anche il posto che essa occupa immediatamente dietro il carro alato quasi ad indicare il luogo preciso d'onde Trittolemo fece partenza per diffondere la cultura del grano sulla terra.

Nella figura seduta su trono, appunto in causa del trono su cui ella siede in presenza di divinità, piuttosto che un semplice mortale vedo un dio, e però, posta da parte la opinione di quelli (De Witte, Jahn, Strube, Urlichs) che danno a questo personaggio il nome del re di Eleusi, Celeo, e dato l'aspetto regale e maestoso della figura, credo che si possa essere indecisi nel denominare questa divinità solo tra Zeus ed Ades. Essendo poi qui rappresentata una scena relativa al ciclo eleusinio, scena alla quale prendono parte, come è da aspettarsi, divinità che avevano culto speciale in Eleusi, credo che non Zeus, al quale

del resto mancherebbe l'attributo del fulmine ovvio nelle pitture di stile severo, ma Ades sia qui rappresentato, dio eleusinio che aveva strettissimi rapporti con Persefone e con Demetra e che, come dio della terra, presiedeva alla vegetazione di questa, dio infine che è da identificare col Ζεύς χθόνιος invocato nella poesia esiodea (Ἔργα καὶ Ἡμέραι, v. 465) insieme con Demetra.

Al guerriero posto alla fine della scena e che prende pure parte alla libazione è stato dato per lo più il nome di Eumolpo, del duce degli Eleusinii nella guerra contro Atene (Gerhard, De Witte, Strube, Urlichs, Ermantiger). Sul vaso di Jerone il nome di Eumolpo è scritto accanto ad un personaggio barbuto, con corona vegetale, vestito di un himation, seduto su sgabello e con scettro. Questo personaggio eleusinio sembrerebbe in posizione privilegiata accanto a divinità maggiori dell'Olimpo quali Zeus, Dioniso, Amfitrite, Posidone, onde sarei propenso a credere che il pittore di questo vaso volendo designare con iscrizione anche questa figura come le altre, le abbia dato il nome di un personaggio eleusinio il quale accentuasse ancora di più il carattere della pittura rappresentante appunto il più celebre momento del ciclo mitico relativo ad Eleusi. Presso Brigo invece Eumolpo sarebbe raffigurato come giovane imberbe, armato di tutto punto in atto di partire egli pure da Eleusi. Confesso che trovo molto dubbia la denominazione di Eumolpo data a questo giovane guerriero; dubbia cosa, per la mancanza di barba, mi pare pure nominarlo Ares a cui si penserebbe visto che qui si ha una raccolta di divinità e che nel caso di Jerone come in altre rappresentazioni della partenza di Trittolemo più recenti (*Compte Rendu de la Comm. impé. etc.*, Atlas 1859, t. II; 1862, t. III e IV) assistono divinità che nessun stretto rapporto hanno con quello che concerne il mito del ciclo di Eleusi. Onde credo più prudente non azzardarmi in alcuna denominazione per questa figura di guerriero.

Sull'altro lato della tazza il Gerhard ed il Welcker avevano espresso la opinione che fosse rappresentato un mito, del

resto sconosciuto, analogo a quello del serpente Erittonio e delle curiose figlie di Cecrope, ma riferibile ad un serpente eleusinio, e però nelle tre persone poste nell' interno dello edifizio riconobbero Trittolemò, Celeo e Metanira, e nelle due ragazze fuggenti due figlie di Celeo, inseguito da un serpe sacro a Demetra. Il PANOFKA invece, e fu seguìto dallo JAHN, notando la presenza di un serpente su questo lato e di Posidone e di una donna nell' interno della tazza, volle mettere in relazione tra di loro queste due rappresentanze e nessun legame credette più opportuno di quello del mito di Cicreo, e però nella donna già raggiunta da Posidone vide la ninfa Salamina, madre di Cicreo, l' eroe che liberò la patria, l' isola di Salamina, dal serpente che spargeva il terrore nel paese, ed una scena appunto di tale terrore credette egli che Brigo avesse riprodotta sul lato B di questa tazza. Siccome poi, come si sa da STRABONE (IX, p. 393), Esìodo aveva messo in relazione il serpe di Salamina con Eleusi (1) e sul lato A della tazza di Francoforte è rappresentata appunto una scena eleusinia, così si volle vedere una conferma di questa spiegazione nel supposto che le tre pitture della tazza fossero unite insieme mediante il contenuto loro riferibile a miti che tra di sè presenterebbero punti di contatto.

Quest' ultima opinione fu in parte abbracciata dall' URLICHS il quale, non riconoscendo nella pittura di Brigo una scena di terrore, ma di allegrezza, credette che il serpente di Salamina fosse non già rappresentato nell' isola in atto d' incutere spavento, ma, come ἀμφίπολος della dea in Eleusi, suscitasse letizia in Celeo, nella moglie Metanira, in due loro figlie, nel figliuolo Trittolemo, ed in tal modo il legame della rappresentanza di questo con l' altro lato della tazza sarebbe diventato più stretto.

Il ROBERT, e più recentemente l' ERMANTIGER, riconobbero invece rappresentata una scena relativa alla curiosità punita

(1) ὑποδέξεσθαι δὲ αὐτὸν (Κυχρείδην ὄφιν) τὴν Δήμητρα εἰς Ἐλευσῖνα καὶ γενέσθαι ταύτης ἀμφίπολον.

delle due Cecropidi. E con ragione; piuttosto che ad un mito ignoto concernente un serpe di Eleusi o ad un mito assai poco importante e del tutto secondario riguardante il serpente di Salamina, in questa pittura fabbricata in Attica e dovuta alla pura arte attica, non è forse più logico vedere rappresentata una scena riferibile ad un mito veramente ateniese e noto a noi anche da una lunga tradizione letteraria ([1]), quando il contenuto di essa scena si adatta benissimo a ciò che di esso mito sappiamo? Ma è vero che l'Urlichs mosse obbiezioni al Robert, obbiezioni che potrebbero valere anche contro l'Ermantiger il quale dà la giusta spiegazione del dipinto di Brigo senza far apparire che egli conosce queste obbiezioni dell'Urlichs. Ma possono aver valore le difficoltà suscitate da quest'ultimo dotto?

Prima di tutto nell'oggetto di forma cubica posto dinanzi alla coda del serpe e nel quale oggetto il Robert e l'Ermantiger vedono la κιβωτός data in consegna alle Cecropidi, l'Urlichs riconosce non una cassetta, perchè il coperchio non è accennato e perchè la forma non è aguzza, ma una pietra. Ora se tali ragioni dell'Urlichs non hanno per sè grave peso, osservo che tale oggetto probabilmente rappresenta un'ara e che, al contrario di quello che fu creduto fin qui, non appartiene già alla scena del lato B della tazza, ma, come è indicato e dalla sua positura non proprio sotto l'ansa e dall'essere proprio dinanzi ad essa ara la figura del guerriero imberbe dal lato A, appartiene, secondo verosimiglianza, alla scena di esso lato A. Non sono già questo oggetto cubico e di conseguenza questa figura di guerriero che invadono il campo del lato B, ma è l'estrema punta del lungo corpo serpentino del mostro che entra un po' nello spazio riserbato alla partenza di Trittolemo. Onde è che la κιβωτός, che ha gran parte nel mito di Erittonio, non è stata riprodotta e per mancanza di spazio e perchè, essendo rappresentate in gran corsa le figure delle due Cecropidi e del ser-

---

([1]) Si vegga la dissertazione citata dell' Ermantiger.

pente, si deve supporre che lontano dal palazzo paterno esse Cecropidi abbiano disobbedito alla ingiunzione di Atena.

La figura femminile che sta nell' interno dell' edifizio fu creduta dall' Urlichs come quella di una matrona, non di una giovane; ma le forme, per dir così, larghe di questa figura sono dovute all' atteggiamento da lei assunto pel quale la veste le cade intorno al corpo in pieghe sottili, nè la cuffia portata sul capo di questa donna la fa distinguere come donna più anziana delle altre due giovani fuggenti. Ma la ragione capitale su cui si fonda la spiegazione dell' Urlichs è che egli credette di vedere in questa scena un carattere gaio, sereno. Per l' Urlichs l'apparizione del serpente sarebbe stato un *erfreuliches Wunder*. Tuttavia, quantunque lieto, questo prodigio avrebbe eccitato al suo apparire non già segni di allegrezza, ma di stupore, e, se anche ammettiamo che la prima meraviglia sia passata e ad essa sia subentrato quel sentimento di gioia che per l' Urlichs sarebbe stato espresso nella pittura di Brigo, ben altra espressione il nostro Brigo avrebbe cercato di raggiungere nei volti e negli atteggiamenti delle persone, nè le due ragazze correrebbero verso il palazzo senza ardire di voltarsi indietro con una fretta, con gesti e con volti che tradiscono non già allegrezza, ma spavento, nè il serpente verrebbe dietro a loro con la bocca spalancata, nè la madre si precipiterebbe a tendere le braccia in atto di ricevere le proprie figlie

Tutto in questa pittura mi pare che denoti un inseguimento di due ragazze da parte di un mostro serpentino e però ripeto che per tale scena d' inseguimento non si può trovare spiegazione più adatta di quella di riconoscere nelle due giovani inseguite le figlie disobbedienti e curiose di Cecrope. Secondo il mio avviso la colonna dorica indica il palazzo del re Cecrope e nel primo ambiente di questo palazzo stanno seduti l' uno accanto all' altro Cecrope e forse il figliuol suo Erisittone; Pandroso, pure dall' interno del palazzo, stende le braccia per ricevere le sorelle, Erse ed Aglauro, che, avendo nelle mani i rami ed i fiori che forse ricoprivano la κιβωτός, corrono inseguite dal mostro apparso improvvisamente.

Ma altre difficoltà può suscitare questa interpretazione. Una fu sollevata già dall'Urlichs riguardo al nome di Erisittone dato dal Robert e recentemente dall'Ermantiger al giovane seduto; per l'Urlichs questo personaggio di Erisittone è così *schattenhaft unbestimmt* che appena può trovare posto nell'arte. Ma tale incertezza riguardo ad Erisittone si può notare in altri personaggi, per esempio in quello di Eretteo che originariamente identico con Erittonio (v. i testi nella dissertazione dell'Ermantiger) presso Euripide (Jone, v. 267) ne diventa figliuolo, mentre altrove è padre di Pandione [1]; ora Eretteo è rappresentato dall'arte con eguale incertezza e nella nota tazza berlinese (*Mon. d. Inst.*, v. X, t. 38) assiste con altri personaggi alla nascita dello stesso Erittonio, ed in un vaso di Monaco (*Mon. nuov. ann.*, 1839, t. 23) con Cecrope è rappresentato nella scena del ratto di Orizia da parte di Borea. E se la incertezza delle fonti letterarie riguardo ad Erisittone [2] fu una delle ragioni che tennero lontano l'Urlichs dall'opinione del Robert, la mancanza invece di ogni notizia riguardo alle relazioni tra il serpe di Salamina e la famiglia di Celeo doveva tenere maggiormente lontano l'Urlichs dalla interpretazione di questo lato della tazza di Francoforte. Del resto non insisto sulla designazione più determinata di questo giovane, figura affatto secondaria, riconoscendo in essa semplicemente un membro della famiglia di Cecrope.

Altra difficoltà, e maggiore, cui l'Urlichs non accenna, è data dall'essere l'uomo seduto, il creduto Cecrope, col corpo intieramente umano. L'unico vaso a noi noto [3] in cui Cecrope non è rappresentato anguipede è il citato vaso di Monaco (*Mon. nouv. ann.*, 1839, t. 23) ove ad un vecchio è scritto accanto il nome di Cecrope. Ma non tenendo conto di quest'unico caso che forse si deve al capriccio del ceramista, che ha voluto desi-

---

(1) V. l'articolo dell'Engelmann: Erechteus nel *Lexikon* del Roscher.

(2) Del resto Pausania (I, 2, 10) dice che a Cecrope γίνονται θυγατέρες μὲν Ἕρση καὶ Ἄγλαυρος καὶ Πάνδροσος, υἱὸς δὲ Ἐρυσίχθων.

(3) V. Ermantiger, Op. cit., p. 53.

gnare con nome questa figura come le altre del suo dipinto ed ha scelto per lei un nome di un personaggio che relazioni strette aveva nel mito con gli altri personaggi rappresentati, credo che Brigo a bella posta non abbia dato forme serpentine alla parte inferiore del corpo di Cecrope perchè in caso diverso sarebbe stato strano, a mio avviso, lo spavento alla vista del mostro delle due ragazze che andrebbero a rifugiarsi dal loro padre il cui corpo pure mostruosamente parteciperebbe della natura serpentina. La tazza citata di Berlino (*Mon. d. Inst.*, v. X, t. 38) ci presenta invece alla nascita di Erittonio, intieramente bambino, Cecrope anguipede; ma pure presenti sono Erse, Aglauro, Pandroso indicate dai loro nomi; secondo verosimiglianza qui è seguita un'altra versione del mito in cui non avevano luogo la deposizione del neonato nella cassetta, la curiosità e la punizione di questa curiosità. Come adunque in questo caso nessuno negherebbe la coda serpentina a Cecrope, nella versione invece seguita da Brigo tale coda non potrebbe essere ritenuta che una cosa strana, se non assurda.

Forse questa versione che vediamo nella tazza berlinese è la stessa che seguiva Eratostene (καταστερισμοί, § 13) riportandosi ad un dramma euripideo (invero Eratostene non fa alcun cenno di Erse, Aglauro, Pandroso); in questo luogo di Euripide adunque al contrario di ciò che è nell'*Jone* dello stesso tragico, probabilmente non doveva aver luogo la scena di curiosità e della punizione di questa. Nel passo d'Igino (*De astron.*, II, 13), che non è se non una traduzione di quello di Eratostene, è inserto invece il racconto della κιβωτός, racconto che, al contrario di tutte le altre fonti letterarie, viene riferito alle figlie di Eretteo.

Più che una saga diversa in cui si sarebbe raccontato delle Erettidi ciò che altrove si racconta delle Cecropidi (1), non è forse meglio credere in un errore del pseudo Igino il quale,

(1) V. Ermantiger, Op. cit., p. 69. — Robert (*Erat. Catast. reliq.*, p. 101 n.) crede in un errore.

volendo nella sua traduzione inserire il racconto morale della curiosità punita, avrebbe attribuito alle Erettidi ciò che doveva attribuirsi alle Cecropidi forse perchè nella versione seguita da Eratostene cioè in Euripide, Erse, Aglauro e Pandroso erano figlie di Eretteo? E non avremmo noi una conferma di questo nella tazza berlinese ove pel posto che occupano queste tre giovani vicino ad Eretteo esse devono essere giudicate piuttosto figlie di quest'ultimo che di Cecrope anguipede? (¹) E non si avrebbe una seconda conferma nel vaso di Monaco (*Mon. nouv. ann.*, 1839, t. 23) in cui le tre dette sorelle a cui è aggiunta una quarta corrono non già verso la figura del tutto umana a cui il ceramista ha dato il nome di Cecrope, ma a quella indicata come rappresentante Eretteo? Sarei propenso adunque a vedere una duplice versione riguardo ad Erse, Aglauro, Pandroso; nella prima esse sono figlie di Cecrope, nella seconda di Eretteo, nella prima compiono o tutte tre o due quell'atto di curiosità per cui sono punite e che non ha luogo nella seconda versione.

La pittura di Brigo corrisponderebbe adunque del tutto al racconto di Pausania (I, 18, 2) (²), ove Erittonio è veramente, allo scoprire della cassetta, sotto la forma di serpente mostruoso (Paus., I, 24, 7; Ἐριχθόνιος οὗτος ὁ δράκων) e si allontanerebbe da

---

(¹) Anche Ermantiger (Op. cit., p. 70) giudica in tal modo.

(²) ...... Ἀγλαύρῳ δὲ καὶ ταῖς ἀδελφαῖς Ἕρσῃ καὶ Πανδρόσῳ δοῦναί φασι Ἀθηνᾶν Ἐριχθόνιον καθεῖσαν ἐς κιβωτὸν ἀπειποῦσαν ἐς τὴν παρακαταθήκην μὴ πολυπραγμονεῖν. Πάνδροσον μὲν δὴ λέγουσιν πείθεσθαι, τὰς δὲ δύο ἀνοῖξαι γάρ σφὰς τὴν κιβωτὸν.. .. Anche nel pseudo-Apollodoro sono le Cecropidi di cui due disobbedienti; invece anche Pandroso è punita della sua curiosità in Igino (fab. n. 166, p. 20, ed. Schmidt: *hae cum cistulam aperuissent cornix indicavit*, cfr. Ovidio, *Met.*, II, v. 547 e seg.) dove Erittonio nasce con coda serpentina. Nell'altro racconto di Igino (*De astr.*, II, 13) la disubbidienza si estende pure a tutte le figlie di Eretteo, ed è a notarsi in quest' ultimo racconto che Erittonio nasce ed è veduto dalle curiose come serpente (*ex hoc autem nascitur Erichtonius anguis... virgines cistellam aperuerunt et anguem viderunt*). In Pausania invece pare che Erittonio sia stato di forme umane (I, 2, 6) e che nella κιβωτός sia stato sostituito da un serpe quando essa κιβωτός fu scoperchiata dalle due Cecropidi.

ciò che è raccontato presso EURIPIDE (*Jone*, v. 21-24; κείνῳ γὰρ ἡ Διὸς κόρη / φρουρὼ παραζεύξασα φύλακε σώματος / δισσὼ δράκοντε, παρθένοις Ἀγλαυρίσι / δίδωσι σώζειν - si noti poi la perfetta concordanza con la pelike di CAMIROS [*Ann. d. Inst.* 1879, t. F] ove è appunto Atena che pone a guardia del piccolo Erittonio i due serpenti, mentre le due figure del rovescio del vaso, due efebi, nulla hanno da vedere con questa rappresentazione) e presso il pseudo APOLLODORO (III, 14, 6; θεῶνται τῷ βρέφει παρεστειραμένον δράκοντα, così in OVIDIO, *Met.*, II, v. 561), nelle quali due versioni non è Erittonio stesso che è cambiato in un serpente, ma è un bambino custodito o da due o da un serpente.

Presso Brigo le Cecropidi disubbedienti sono inseguite dal mostro; probabilmente esse non insaniscono e si buttano giù o nel mare (IGINO, *Fab.*, n. 166) o dall'acropoli come è in PAUSANIA (l. cit.) ed in EURIPIDE (JONE, v. 274, EURIPIDE pare che accenni a tutte le Cecropidi, questo concorderebbe con Igino [*De astr.*, II, 13] che pure fa precipitare le figlie di Eretteo *de arce Atheniensium* e con una versione riportata dallo pseudo APOLLODORO, III, 14). L'inseguimento del mostro con la bocca spalancata ed il correre delle ragazze alla loro casa fanno pensare piuttosto ad un'altra fine; o alla morte per opera del mostro (altra variante dello pseudo APOLLODORO) o al rifugio nel palazzo al sicuro dell'inseguimento (presso OVIDIO, *Met.* II, v. 748 e 755 le Cecropidi restano immuni come appare dal racconto dell'innamoramento di Ermete per Erse e della punizione di Aglauro, avvenimenti posteriori a quello relativo alla κιβωτός).

Nel fondo interno della tazza di Francoforte quale può essere la donna inseguita da Posidone? Lasciando da parte la inammissibile spiegazione del WELCKER basata sul presupposto falso che lo strumento del dio fosse un bidente e che però esso dio si dovesse denominare Ades e di conseguenza la donna Persefone; lasciando pure da parte la denominazione di Demetra data dal GERHARD, denominazione la cui erroneità non ha bisogno di essere dimostrata, rimangono per questa donna inseguita i

tre nomi di Salamina (Panofka, Jahn, Urlichs), di Chione madre dell'eroe tracio Eumolpo (Urlichs nei *Beitr. z. Kunstg.*), di Etra (Robert). Ad Amimone invero non si può pensare, perchè nella pittura di Brigo manca qualunque accessorio, o vaso o roccia o satiro, che servirebbe ad indicare nella donna inseguita la figlia di Danao. La denominazione di Salamina si appoggia alla ipotesi di vedere nel lato B della tazza una scena relativa al Κυχρείδης ὄφις; l'una spiegazione è unita all'altra assai strettamente; giudicata assai poco probabile quella relativa al lato esterno, diventa pure improbabile quella del fondo interno. Ma, pure procedendo per esclusione, il nome di Chione si fonda su un assai lontano legame con la scena del lato A della tazza, legame che del resto esisterebbe qualora fosse provato che il guerriero imberbe, personaggio del tutto secondario, fosse veramente Eumolpo. Ma sopra tutto, non solo dovendo scegliere tra le donne testè nominate, ma tra tutte quelle che furono oggetto d'inseguimento amoroso da parte di Posidone, la più probabile spiegazione per questa pittura attica è che qui sia rappresentato Posidone mentre insegue Etra, la futura madre dell'eroe attico Teseo.

* * *

## Tazza da Cervetri - Museo del Louvre.

**Bibliografia** — *Mon. d. Inst.*, 1856, t. 14 = Reinach, *Rép.*, v. I, p. 246. — *W. V. S.*, VIII, t. 3, B - il lato B rapp. l'arrivo di Paride ed Enea alla reggia di Menelao è in Robert, *Bild und Lied*, p. 91. — Roscher, *Lexikon*, v. II, col. 1967-68. — Sittl, *Gebaerden d. Gr. u. Roe.*, t. 3, fig. 30. — *Atti d. Acc. di Napoli*, 1894, p. 30.

De Witte, *Ann. d. Inst.*, 1856, p. 81 e seg. — Urlichs, *Der Vas. Brygos*, p. 4. — Robert, Op. cit., p. 90 e seg. — Urlichs, *Beitr. z. Kunstg.*, p. 13. — Klein, *Meistersignaturen*², p. 179. — Duemmler, *Bonner Studien*, p. 72. — Sittl, Op. cit., p. 277, n. 2. — Engelmann in Helena nel *Lexikon* del Roscher, v. II, col. 1968. — Patroni, *Atti d. Acc. di Napoli*, 1894, p. 24-44. — Tuerk in Paris nel *Lexikon* del Roscher, v. III, col. 1631.

La bibliografia piuttosto copiosa riguardo a questa opera di Brigo si riferisce più che altro all'ermeneutica del lato rap-

presentante l'arrivo di due giovani ad un palazzo ove sono cordialmente accolti. Ora la spiegazione già data fin dal 1875 dall'Urlichs che si debba riconoscere l'arrivo di Paride ed Enea alla reggia di Menelao, in base appunto alle acute e giuste osservazioni del Patroni, è quella che ha maggiori gradi di probabilità di fronte alle altre, che prestano il fianco a facili critiche, del Robert e del Sittl, del Duemmler, dell'Engelmann. È strano poi che il Tuerk recentemente accolga l'opinione dell'Urlichs rimessa in onore dal Patroni senza neppure fare un cenno della monografia dell'archeologo italiano.

Debbo poi notare che un dubbio assai grave potrebbe sorgere riguardo a tale spiegazione, ed è che il Reinach nel suo *Répertoire* indica come *vieillard diadémé* il creduto Menelao; ora, come il Pottier stesso mi comunica, la riproduzione dei *Wiener Vorleg.* è in questo caso esatta ed essa riproduzione ci mostra nel Menelao non già un vecchio, ma un uomo dalla barba nera nel pieno vigore delle sue forze.

* * *

## Frammenti di tazza da Corneto - Gabinetto delle medaglie a Parigi.

**Bibliografia** — *W. V.*, S. C., t. 7.

Meier, *Arch. Zeit.*, 1883, p. 5. — Urlichs, *Beitr. z. Kunstg.*, p. 61. — Klein, *Meistersignaturen*², p. 183. — Robert nell'articolo *Brygos* nella *Real Encyclopaedie* di Pauly-Wissòwa, v. III, p. 922. — De Ridder, *Catal. d. vases peints* ecc., v. II, p. 436.

Fu il Meier che mise a confronto il frammento n. 2, *b*, certamente appartenente all'interno della tazza, con l'interno un po' guasto di una tazza di Duride (*Arch. Zeit.*, 1883, t. 1). Presso Duride è conservata la figura con ali in parte sì da poterla ricostruire mentalmente, essa tuttavia è a sinistra, rivolta pertanto in una posizione opposta a quella che tiene presso Brigo; di più il braccio sinistro della donna che nella pittura del nostro ceramista è piegato un po' all'ingiù, in quella di Duride invece è piegato in avanti verso l'alto con la mano

aperta. Presso Duride è conservata in parte la seconda figura che nei frammenti parigini pubblicati non appare affatto allo infuori di una mano. Ma, mentre Duride diede ad essa figura l'aspetto di un guerriero giovane in piedi e del tutto armato rappresentando così con la sua pittura un saluto od un augurio di vittoria che Iride o meglio Nike porge ad un mortale pronto per accingersi al combattimento, secondo il De Ridder, nella pittura di Brigo si avrebbe un personaggio seduto di fronte alla figura alata.

Se si può rintegrare con probabilità ciò che formava il contenuto del fondo della tazza parigina, gli scarsissimi frammenti dei lati esterni non permettono la possibilità di una ricostruzione. Secondo il giudizio del Klein e del Robert sarebbero da togliere ora da quest' opera di Brigo i frammenti n. 2, *a* e n. 2, *f* della tavola dei *Wiener Vorleg.;* questo fa pure il De Ridder che toglie anche il frammento n. 2, *g* che unisce al n. 2, *f*. Riguardo ai soggetti, il Robert crede che su di un lato fosse rappresentato il rapimento di Elena (n. 2, *e*; n. 2, *h*), sull'altro lato, come già prima aveva opinato il Klein, Briseide condotta via da Agamennone (n. 2, *b* [1]; n. 2, *c*; n. 2, *d*). Per la rappresentazione riguardo ad Elena anche il De Ridder si mostra favorevole, ed il frammento n. 2, *h* ha resti di lettere che l'Urlichs a torto compiva in Ἥρα mentre si debbono rintegrare in Ἑλένη, ma per l'altro lato della tazza il De Ridder pone come scena rappresentata forse l'arrivo di Paride alla reggia di Menelao. Dai frammenti pubblicati tuttavia non saprei decidermi in favore nè dell'ipotesi Klein-Robert, nè di quella del De Ridder, offrendo essi avanzi della tazza troppo scarsi elementi anche per azzardarsi ad esprimere qualche opinione sul soggetto del dipinto di cui essi formavano parte.

---

(1) È certo una svista del Robert perchè il fr. n. 2, *b* è quello abbastanza grande che faceva parte dell'interno della tazza.

* * *

## Tazza da Vulci - Museo del Louvre.

**Bibliografia** — HEYDEMANN, *Iliupersis auf einer Trink. d. Brygos*, t. 1. — *W. V.*, S. VIII, t. 4, A. — URLICHS, *Beitr. z. Kunstg.*, t. 18. — ROSCHER, *Lexikon*, v. III, col. 173-174. FURTW. u. REICH., *Gr. Vas.*, t. 25 - il lato B presso ROBERT, *Bild. u. Lied.*, p. 64.

HEYDEMANN, Op. cit. passim. — BRUNN, *Troische Miscellen* (Sitz. ber. d. bay. Ak., 1868), p. 226. — LUCKENBACH in *XI Suppl. d. Jahrb. f class. Phil.*, p. 525. — ROBERT, Op. cit., p. 61 e seg. — PURGOLD in *Arch. Zeit.*, 1884, p. 252. — URLICHS, Op. cit., p. 62. — KLEIN, *Euphronios*², p. 171 e seg. — KLEIN, *Meistersignaturen*², p 180. — NOACK, *Die Iliup. d. Euphr.* in *Aus der Anomia*, 1890, p. 170 e seg. — ROMAGNOLI, *Proclo ed il ciclo epico* (Studi ital. di fil. classica, 1901), p. 92 e seg. — FURTWAENGLER nel testo alla *Gr. Vas.*, p 116-122.

Sebbene quasi tutti i personaggi che adornano la parte esterna di questa magnifica tazza abbiano conservato in parte i proprii nomi scritti accanto sì da poterli rintegrare con bastante sicurezza, pure la non piccola bibliografia sopra enunciata è prova di quante difficoltà abbia suscitato la esegesi delle scene della Iliuperside espresse dal nostro Brigo. Prima di tutto ammetto che, e pel contenuto e per la figura del ferito posta sotto un'ansa del vaso la quale unisce e non divide, le figure poste sui due lati di questa tazza formino un'unica scena non divisa nè pel tempo, nè per lo spazio, e questo contrariamente alla opinione di HEYDEMANN, di ROBERT, di KLEIN. Ed ora rivolgo la mia attenzione al gruppo che nella morte del vecchio re e di un giovane rampollo della famiglia regia per mano di Neottolemo ci mostra il punto principale della distruzione di Troia e ne forma quasi il simbolo.

Ora lo studio comparativo delle varie pitture vasculari della morte di Priamo ci offre un esempio interessante del come un motivo artistico assai bello, assai probabilmente dovuto alla pittura monumentale, si è potuto mantenere presso vari ceramisti per varie generazioni invariato negli elementi suoi principali, ma assai variato in moltissimi particolari sì da offrire un esempio del come questi ceramisti abbiano dato prova di

essere, più che semplici copiatori di dati motivi artistici, assimilatori e trasformatori secondo il proprio individualismo artistico di essi motivi. Questo individualismo artistico, che più spiccato che mai appare nelle pitture di stile severo, va sempre più diminuendo, dapprima lentamente in Atene stessa, poi sempre più celermente per sparire infine del tutto nelle ultime delle fabbriche italiote nei cui prodotti le ripetizioni identiche di rappresentanze figurate e di ornati sono tutt'altro che rare.

La varie pitture vasculari che ci offrono la rappresentazione dalla morte di Priamo a me note in seguito alle ricerche ed agli studi di Overbeck, di Heydemann, di Luckenbach, di Robert, di Furtwaengler, di Schneider, di Klein, di Hartwig, di Gardner, di Richards, di Romagnoli (1), possono dividersi in due grandi categorie. La prima di queste categorie consta dei vasi che ci offrono la scena della morte del solo Priamo. Di questa categoria i vasi pubblicati e sui quali però si può fare un giudizio stilistico sono i seguenti:

**a figure nere**

1) anfora da Egina in Berlino, n. 3996 - Furtw., *Sam. Sabour.*, t. 48;

2) idria di Wuerzburg - *Roem. Mitth.*, 1888, p. 108;

3) anfora - *Roem. Mitth.*, 1888, p. 109;

4) lekythos (già coll. Castellani) - *Roem. Mitth.*, 1888, p. 105.

**a figure rosse**

5) vaso di Siracusa - *Roem. Mitth.*, 1888, p. 104;

6) aryballos di Pietroburgo - Aschik, *Il regno del Bosforo* (russo) t. IV;

(1) Overb., *Gall. her. Bildw.*, v. I, p. 22 e seg. — Heyd., Op. cit. e *Roem. Mitth.*, 1888, p. 101-112. — Luck., Op. cit. — Robert, Op. cit. — Furtw., *Sammlung Sabouroff*, testo alla t. 49 e testo alla *Gr. Vas.*, p. 116-112 e p. 182-186. — Schneider, *Der troische Sagenkreis*, p. 170. — Klein, *Euph.*[2] (*Die fr. d. Iliup.*). — Hartwig, *Arch. epig. Mitth.*, 1893, p. 118-125. — Gardner, *Journ. of Hell. St.*, 1894, p. 170-185. — Richards, *Journ. of Hell. St.*, 1894, p. 186-191. — Romagnoli, Op. cit.

7) grande anfora apula - Museo Britannico, *Catal*, v. IV, F, 278; *Bull. nap.*, *n. s.*, VI, t. 9;

8) grande anfora dell'Italia meridionale - HEYDEMANN, *Pariser antiken*, p. 42.

Ai vasi a figure nere non aggiungerei la lekythos da Eretria ora alla scuola brit. di Atene (*Jour. of Hell. St.*, 1894, t. 9) perchè essa ci dà in certo qual modo unita l'ultima sorte del re e del suo rampollo pel fatto che Neottolemo scaglia contro Priamo la testa del fanciullo. E forse accanto a questa lekythos porrei l'anfora di Bonn (GHD., *A. V.*, t. 213 = OVERB., *H. G.*, t. XXV, 22) ove è tuttavia incerto dalle riproduzioni se Neottolemo scaglia una testa o un sasso.

Escluderei poi dalla serie dei vasi il frammento ora non più inedito già De Luynes (DE RIDDER, *Catal. des vases peints etc.*, p. 2, fig. 105) in cui si voleva che fosse seguìta la versione di LESCHE sulla morte di Priamo (.... ἀλλὰ ἀποσπασθέντα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ....). La barba ed i capelli neri del presunto Priamo mi inducono a credere, al contrario del DE LUYNES e del DE RIDDER, che qui non si tratti del re di Troia, ma di altro Trojano in questa rappresentazione della Iliuperside a cui appartiene il frammento già noto per la pubblicazione del DE LUYNES (*Vases*, t. 42). La stessa considerazione m'induce ad escludere pure i due frammenti di tazza in possesso di HARTWIG e da lui editi e riferiti alla morte di Priamo (*Arch. epig. Mitth.*, 1893, p. 120 e 121) (1).

Un vaso a figure rosse inedito è da aggiungersi su cui un giudizio stilistico si può dare: la tazza smarrita di Orvieto (*Bull. d. Inst.*, 1884, p. 208) di stile severo (2).

---

(1) Il ROBERT (artic. *Brygos* nella *Encycl.* di PAULY-WISSOWA) pensa per questi frammenti alla morte di Egisto. Ciò può essere probabile (Oreste del tutto armato è pure sul vaso di Berlino. *Ann. d. Inst.*, 1853, t. H); ma allora perchè il ROBERT dice che detti frammenti *sind wohl die aelteste uns bekannte Illustration* della morte di Egisto? — Ma dimentica forse la pelike viennese (*Mon. d. Inst.*, VIII, t. 15) ed anche la tazza perduta di Cacrilione (v la parte edita da HARTWIG, *Meisterschalen*, p. 28 e 29) che il ROBERT stesso altrove (*Bild und Lied*, p. 159) asserisce avere lo stesso contenuto?

(2) HARTWIG (*Arch. epig. Mitth.*, 1893, p. 125) congettura che questa tazza era dipinta nello stile del maestro dalla « testa calva ».

Delle quattro pitture vasculari a figure nere le due migliori sono senza dubbio quelle dell'anfora berlinese (n. 1) e dell'anfora n. 3; la somiglianza tra queste due pitture è già stata notata da HEYDEMANN: Priamo non è ancora morto, ma sdraiato sull'altare alza implorando il braccio destro verso Neottolemo che scaglia verso di lui la lancia; la somiglianza si estende anche a figure accessorie sì da far credere nella dipendenza di queste due pitture da un modello comune. Più scadente lo stile è nelle figure dell'idria di Wuerzburg con la scritta Λέαγρος καλός, ove la lancia è l'arma del giovine greco, e di età ancora più tarda è la pittura della lekythos n. 4 affatto anti-artistica in cui Neottolemo ha per arma la spada.

Da tutte le altre rappresentazioni si diversifica quella sul vaso siciliano n. 5 ove la scena è sotto un altro aspetto. Non sopra l'altare su cui concordemente è sempre rappresentato il vecchio re, ma alla volta di esso altare cerca uno scampo Priamo che è già afferrato dal suo persecutore pronto a vibrargli il colpo mortale. Non credo opportuno insistere sul carattere tardo dell'aryballos di Pietroburgo (n. 6) con le figure a rilievo originariamente dipinte a vari colori.

Riassumendo, questo motivo della morte isolata di Priamo non godette grande fortuna nella ceramica greca; esso adorna solo pochi vasi, e, ciò che importa di più, vasi di assai scarso valore artistico, se si eccettui forse la perduta tazza orvietana, vasi della tecnica a figure nere della decadenza, meno l'anfora berlinese (n. 1), un vaso siciliano, uno di Crimea a rilievo, due anfore italiote assai affini l'una all'altra e dipendenti dallo stesso prototipo (1). È una penuria significativa di fronte alle opere bellissime e numerose della seconda categoria che ci offrono la morte di Priamo unita a quella di un suo giovane rampollo.

Ora il ROMAGNOLI, cercando di provare che le rappresentazioni vasculari ci offrono « una specie di riassunto figurato

(1) HEYDEMANN, *Pariser Antiken*, p. 42. L'anfora parigina è lasciata fuori nell'ultimo elenco del ROMAGNOLI dei vasi adorni della morte di Priamo.

dei poemi, il quale se magro e mutilo, serba però i pregi della purezza e della fedeltà; chè i capricci degli artisti si possono facilmente riconoscere ed eliminare », crede che i tre citati vasi a figure nere (si deve scartare la lekythos n. 4) e quattro altri vasi pure a figure nere con la morte di Priamo unita a quella di Astianatte o d'altro giovine rampollo (treppiede in *Sam. Sabour.*, t. 49; anfora in POTTIER, *Vases du Louvre*, v. II, t. 80, F. 222; e due anfore inedite: *Bull. d. Inst.*, 1840, p. 125 e OVERB., *H G.*, p. 623, n. 105) risalgano ad un solo prototipo dipendente da Arctino e rappresentante però la morte di Priamo isolata, mentre quella del suo rampollo negli altri quattro vasi sarebbe una intrusione, un capriccio degli artisti.

Concordanza perfetta credo anche io che esista tra quello che è rappresentato nell'anfora già Sabouroff, nell'idria e nell'anfora edite nelle *Roem. Mitth.* e ciò che da PROCLO sappiamo riguardo alla morte di Priamo nella Ἰλίου πέρσις di ARCTINO (Νεοπτόλεμος ἀποκτείνει Πρίαμον ἐπὶ τόν τοῦ Διὸς τοῦ ἑρκείου βωμοῦ καταφυγόντα); ma mi pare infondato voler pure ricondurre alla stessa versione il tipo della morte del re quale ci è dato dagli altri quattro vasi a figure nere.

Il primo gruppo dei tre vasi ci presenta pitture, come ho notato, condotte nella tecnica a figure nere della decadenza all'infuori dell'anfora berlinese (n. 1); le pitture del secondo gruppo dei quattro vasi mostrano invece una esecuzione più accurata e però a quella del primo gruppo anteriore; specialmente il treppiede già Salouroff (1) è ornato di pitture condotte in uno stile puramente ed accuratamente arcaico (si può avvicinare all'altro treppiede pure da Tanagra più arcaico edito nell' *Arch. Ztg.*, 1881, t. 3, 4 antecedente anche all' anfora da Egina n. 1), l'anfora del Louvre è dipinta pure con buon stile, e l'anfora inedita, secondo le parole del *Bull. d. Inst.*, 1840, p. 125 è « di stile arcaico il più sublime ».

---

(1) La posteriorità dell' anfora Sabouroff al treppiede pure Sabouroff fu osservata già dal FURTWAENGLER (*Sam. Sabour.* testo alla t. 49).

Ora il modello comune a questi gruppi di vasi, secondo il Romagnoli, modello concorde alla poesia di Arctino si sarebbe conservato nel gruppo dei tre vasi; in quello dei quattro invece, pure dipendente, avremmo un esempio d'intrusione di elementi estranei, di capriccio dei ceramisti. Ma, come si è visto, avremmo il caso strano che i vasi più tardi ci conserverebbero immutato nelle loro rappresentazioni il racconto di Arctino, il quale invece ci si presenterebbe guasto nelle pitture dei vasi più antichi.

Ma, prescindendo da questa considerazione, nello stile a figure rosse i ceramisti, pur seguendo come loro fonte delle proprie pitture ciò che potevano conoscere dai racconti della poesia, avrebbero poi quasi sempre preferito, per quello che riguarda la morte di Priamo, la rappresentanza di questa morte in un modo del tutto diverso da quella narrata da Arctino o da Lesche; e, ciò che pare maggiormente strano, non già i ceramisti maggiori dello stile severo, come Eufronio, Brigo ed altri, o quelli del gloriosissimo periodo polignoteo (anfora di Bologna), ma l'autore di un semplice vaso di Siracusa ed i tardi mestieranti, più che artisti, del vaso di Pietroburgo e dei due vasi italioti, ci presenterebbero uno schema della morte del re di Troia che si può mettere d'accordo con una o con altra delle fonti letterarie. Questo può parere strano qualora si voglia sostenere la ipotesi del Romagnoli; ed in questo caso dovremmo supporre non già che i supposti « capricci degli artisti si possono facilmente riconoscere ed eliminare », ma che al contrario questi supposti capricci formano la regola nelle composizioni di questi artisti che pur sarebbero sempre scientemente dipendenti dai racconti poetici.

È questa creduta cosciente dipendenza delle rappresentazioni mitologiche dalla poesia che conduce a sforzi grandi e talora ingegnosissimi per eliminare le assai gravi difficoltà che il più delle volte sorgono per mettere in ragione di dipendenza l'arte figurativa dall'arte letteraria, ed un esempio chiaro di questo vedo appunto nel nostro caso della morte di Priamo,

laddove che la ipotesi più logica, più naturale che si presenta alla mente è che i mezzi ed i fini diversi delle due arti, figurativa e narrativa, essendo così diversi e talora opposti tra di loro, conducono necessariamente non già ad una dipendenza di un'arte dall'altra, ma ad un parallelismo. Certo che alcune mosse, alcune idee nei monumenti possono essere prese dalla poesia, ma appunto sono quelle idee idonee moltissimo ad essere tradotte in linguaggio figurato. Ma da ciò a voler parlare di esatti riassunti figurati in opere di vario genere e di varie età di poemi e tragedie perdute, sì da poter in base ad essi monumenti figurativi ricostruire i monumenti letterarii, mi pare ipotesi priva di base ed assai lontana da un giusto giudizio sulle relazioni che nell'arte greca corrono tra la poesia e gli artisti, siano essi scultori, pittori, ceramisti.

Onde è che, come sopra mi sono espresso, tra la versione di Arctino quale ci è data da Proclo e le rappresentazioni del primo gruppo dei tre vasi a figure nere esiste a mio avviso, non già un rapporto di dipendenza da parte di quest'ultimi, ma solo una concordanza perfetta. Tale concordanza potrebbe esistere anche per quello che riguarda il vaso di Pietroburgo e le due anfore italiote; il vaso di Siracusa invece non solo non risale a Lesche, come vorrebbe il Romagnoli, ma non forma con ciò che di Lesche sappiamo (Paus., X, 27, 1: .... ἀλλὰ ἀποσπασθέντα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ....) neppure una concordanza, perchè sul vaso è bensì rappresentata un'ara, ma non alla volta di essa ara fugge Priamo già afferrato dal feroce Neottolemo.

La seconda categoria, più numerosa e più bella, di vasi con la scena della morte di Priamo consta delle rappresentazioni in cui all'eccidio del vecchio re è unito quello di un suo giovane rampollo. Oltre alla lekythos da Eretria sopra citata, in cui solo una testa è scagliata da Neottolemo, ed oltre al caso dubbio dell'anfora di Bonn, sono a me noti di questa categoria i seguenti vasi:

**a figure nere**

1) treppiede da Tanagra, Berlino, n. 3988 - Furtw., *Sam. Sabour.*, t. 49;

2) anfora da Vulci, Louvre, n. 222 - POTTIER, *Vases du Louvre,* II, t. 80, F, 222;

3) anfora da Bomarzo, Bonn - GHD., *A. V.,* t. 214 = OVERB., *H. G.,* t. XXV, 23;

4) anfora da Vulci, Berlino - GHD., *Etr. u. camp. Vas.*, t. 21 = OVERB., *H. G.*, t. XXVI, 1;

5) anfora, Museo Britannico, inedita - OVERB., *H. G.*, p. 623, n. 105; WALTERS, *Cat. of Vases in the Br. Mus.*, v. II, B, 205;

6) anfora da Chiusi, inedita - *Bull. d. Inst.*, 1840, p. 125;

**a figure rosse di stile severo**

7) fr. di tazza da Orvieto, coll. dell'Università di Vienna - *Arch. epig. Mitth.*, 1893, p. 121 (¹);

8) fr. di tazza dall'acropoli di Atene - *Jour. of Hell. Stud.*, 1894, t. II, 1 (²);

9) fr. di tazza di Eufronio, Berlino, n. 2281 - *Arch. Ztg.*, 1882, t. 3;

10) tazza di Brigo;

11) idria (già Vivenzio) ora al Museo Nazionale di Napoli - Ultima pubblicazione in FURTW. e REICH., Op. cit., t. 34 (³);

12) kelebe da Falerii, Museo di villa Giulia (Roma), inedita - Menzionata da HARTWIG (*Arch. epig. Mitth.*, 1893, p. 125) e da FURTWAENGLER (testo alla *Gr. Vas.*, p. 184, n. 1); descritta e discussa dal ROMAGNOLI (Op. cit., p. 103);

13) idria, Berlino, n. 2175 - La scena è sulle spalle del vaso il cui aspetto complessivo è edito in Genick, *Gr. Ker.* t. 29;

**a figure rosse di stile polignoteo**

14) anfora a volute da Bologna, al Museo Civico di Bologna - *Mon. d. Inst.*, v. XI, t. 14;

---

(¹) Frammenti riferibili per HARTWIG al ciclo di Epitteto

(²) Frammenti per HARTWIG del ciclo di Epitteto e forse di Cacrilione, pel RICHARDS no.

(³) Il FURTWAENGLER (testo alla *Gr. Vas.*, p 186, n. 2) si oppone ad HARTWIG (*Arch. epig. Mitth.*, 1893, p. 145) che vede in questo vaso lo stile di Onesimo.

**a figure policrome di fabbrica italiota**

15) cratere da Falerii, Museo di villa Giulia (Roma), inedito - Menzionato da Brizio (*Nuova Antologia,* 1889, p. 436) e da Romagnoli (Op. cit., p. 91).

Quest' ultimo vaso è detto campano da Romagnoli, ma in realtà per la forma degli ornati, per lo stile delle pitture e per la tecnica della policromia esso vaso concorda perfettamente con gli altri numerosi che, provenienti dagli scavi di Faleri, presentano caratteri loro speciali sì da crederli prodotti di una unica fabbrica, fabbrica falisca. E pure da Brizio questo cratere di villa Giulia era stato ascritto alla ceramica locale dell' antica Falerii.

Alcuni caratteri sono forse comuni sì alle ceramiche campane [1] che a quelle falische, ma tali caratteri in quest' ultime si possono spiegare col fatto che i ceramisti di Falerii potevano benissimo subire gl' influssi dei prodotti provenienti della non lontana Campania.

Nella parte anteriore di questo vaso tra il ramo di alloro che gira sotto l' orlo del cratere e la linea nella parte inferiore rigonfia del vaso, alla quale sottostà l' ornato di palmette, sono due scene della Iliuperside: la morte di Priamo ed il ricupero di Elena. Priamo (rughe in fronte, radi i capelli e bianca la barba) caduto sul dorso alza la sinistra verso un guerriero barbuto che già vibra su di lui la spada; ad un livello più alto è un secondo guerriero pure barbuto volto verso destra che con la mano destra scaglia il corpo di un ragazzo ricoperto di bianco. Dietro Priamo è una donna colorita in bianco, poi Elena di color rosso che si mostra a Menelao il quale lascia cadere la spada sì da rammentare la pittura della nota brocca del museo Gregoriano. Come si vede, lo schema della morte di Priamo è mutato; ciò che nei vasi di questa categoria è unito in un gruppo unico, qui è scisso in due distruggendo in tal

[1] Sui caratteri della ceramica campana rimando al Patroni, *Ceramica antica nell' Italia merid.*, p. 79 e seg.

modo il motivo pieno di bellezza pittorica e di passione delle altre pitture ceramiche (1).

Più lunga menzione ed attenzione maggiore merita l'altro vaso del Museo di Villa Giulia (n. 12), e perchè esso è opera artisticamente assai più preziosa e perchè la pittura di cui esso vaso è adorno, descritta con inesattezza da ROMAGNOLI, da questo dotto è stato a torto qualificata come « uno dei casi più strani e più tipici di contaminazione ».

Nella rappresentanza su di un lato della kelebe è un'ara bassa e larga su cui è Priamo (*A*) seduto, anzi quasi sdraiato, che stende la destra in avanti aperta per supplicare il feroce Neottolemo. Questi (*B*), grandiosa figura giovanile in piena armatura dalla chioma prolissa che esce in lunghe anella dall'elmo attico le cui *παραγναθίδες* sono rialzate ed il para-naso calato, afferrando pei capelli della nuca il re, scaglia su di lui per la gamba sinistra il nudo corpo del fanciullo ancora vivente. Dietro Neottolemo è un giovane (*b*) che, vestito di corto chitone e di clamide e di petaso posto sulle spalle, avanza verso destra con la spada snudata verso un uomo (*a*) che è posto dietro Priamo, avvolto in un mantello e che in difesa propria alza con ambo le mani un bastone. Chiude la scena dietro Priamo un vecchio il quale in difesa del re alza il bastone verso Neottolemo.

Nell'altro lato del vaso v'è la figura femminile col pestello che trova il riscontro nell'Andromaca della tazza di Brigo e nella donna dell'idria Vivenzio; ma, mentre presso Brigo il suo avversario è intento a finire un ferito e nell'idria Vivenzio è accoccolato a spogliare un morto ed è rivolto verso la donna inferocita, nella kelebe di villa Giulia invece il giovine guerriero (*b*[1]) che affronta la donna è in piedi e snuda la spada contro di lei; dietro la donna ve n'è una seconda fuggente.

---

(1) Analogamente in un'idria a figure nere di Monaco (*Mon. d. Inst.*, v. I, t. 34) che mi pare della tecnica di decadenza; dietro Neottolemo che verso destra scaglia il vivente fanciullo contro un tripode posto su di un altare, è nascosto accoccolato il vecchio Priamo.

Il Romagnoli vede in *b* e *b*[1] la stessa persona, Neottolemo, che è pure rappresentato in *B*. Prima di tutto non mi pare plausibile questa identificazione per ciò che riguarda *B* e *b*[1] perchè, secondo verosimiglianza, sui due lati del vaso sono rappresentati episodi della distruzione d'Ilio che avvengono nello stesso momento e non due momenti diversi della stessa distruzione, e ciò per analogia con l'idria Vivenzio, ove la donna col pestello è posta contro il guerriero imberbe vicino alla rappresentanza della morte di Priamo, e per analogia con la tazza di Brigo, ove la rappresentanza gira, a mio credere, tutta attorno alla tazza ed in cui per di più all'avversario di Andromaca è dato il nome non già di Neottolemo, ma di Ὀρσίμης.

Ma trovo ancor meno plausibile la identificazione di *B* con *b*, di due figure che si trovano rappresentate sullo stesso lato del vaso.

Il Romagnoli tende ad ammettere che qui il gruppo di Priamo e di Neottolemo sia duplicato in due aspetti diversi: il primo (*A* e *B*) ci darebbe « l'eterno tipo arcaico », il secondo (*a* e *b*) un altro tipo di Priamo che fugge dal figlio di Achille, tipo che ci è dato dal vaso di Siracusa. Ma già v'è una differenza tra *A* ed *a*, perchè, mentre in *A*, nel vero Priamo, e la chioma e la barba hanno una tinta rossiccia, *a*, il supposto re di Troia, non è un vecchio, ma un uomo ancora vigoroso, calvo sul dinanzi e dai lunghi capelli e dalla barba nera. Di più quest'uomo, questo Troiano, non impugna uno scettro, alla quale cosa il Romagnoli annette grande importanza, ma un bastone che è troppo corto per essere uno scettro.

Dovremmo per questo ammettere che Priamo ed anche Neottolemo sarebbero qui rappresentati su questo lato del vaso due volte in due azioni diverse non solo, ma sotto due aspetti differenti e di più le due figure di Priamo sarebbero poste l'una quasi dinanzi all'altra. Ma, ammettendo questo, saremmo obbligati a vedere nella kelebe di villa Giulia non una contaminazione di due tipi di uno stesso episodio, ma un'assurdità tale di cui non possiamo nè dobbiamo credere capace il pittore del

vaso accurato per disegno e composizione e degno della mano di uno dei non minori ceramisti dell'ultimo stile severo.

Per lo stile delle pitture, la kelebe del Museo di villa Giulia si manifesta come uno dei prodotti più recenti dello stile severo [1]. Confesso che sarei indeciso sul nome del ceramista che dipinse questa kelebe; la libertà con cui è trattato il mantello nell'efebo a sinistra e l'himation in Priamo e nel vecchio dietro di lui contrastante con la rigidezza delle pieghe del chitone di Priamo e delle donne, la testa mezzo-calva del troiano fuggente dietro il re, fanno pensare al maestro dalla « testa calva »; tuttavia trovo azzardato decidermi del tutto per questa attribuzione.

Si deve poi notare la mancanza quasi assoluta di espressione nei volti delle figure, di spavento nei Troiani, di ferocia nei Greci, e Priamo infatti sta assai tranquillamente a ricevere il colpo. Quale contrasto col sentimento altamente drammatico che emana dalle scene d'Iliuperside nella tazza del nostro Brigo! Il pittore di questa kelebe, pur abile nell'usare i mezzi tecnici, si mostra assai debole nella espressione del πάθος, più che artista nel vero senso della parola egli si manifesta come un artefice virtuoso. La medesima assenza di πάθος, laddove occorrerebbe che fosse espresso, si nota su altri vasi della fine dello stile severo; esempio bellissimo è la scena della morte di Orfeo sulla nota tazza policroma dell'acropoli (*Jour. of Hell. St.*, v. IX, t. 6). Si vede nella kelebe di villa Giulia ed in questi vasi [2] l'esaurimento di un indirizzo artistico già glorioso

---

(1) Si osservi specialmente il disegno dell'occhio con le linee delle palpebre un pò serpeggianti ed il punto indicante la pupilla posto già nell'angolo interno.

(2) Altre kelebi di Falerii si potrebbero qui ricordare come esempi della fine dello stile severo; menziono una con scena riferibile al mito di Tereo e di Progne, una seconda con scena di κῶμος, di disegno più trascurato, Questo intirizzimento dello stile severo, talora accompagnato da negligenza. si nota, il che è curioso assai, pure su parecchie kelebi uscite dalla necropoli felsinea. Si vegga anche la kelebe con rappresentazione dionisiaca uscita recentemente da una necropoli a Pisticci (*Not. degli scavi*, 1902, p. 316, f. 3).

quando forse sotto altri influssi e con altri intendimenti era già nato quell'indirizzo di pittura ceramica di stile polignoteo in cui, appunto per azione del grande maestro di Taso, si dava massima importanza alla viva espressione degli affetti e delle passioni (si cf. la tazza di Orfeo con quella di Pentesileia Furtw. e Reich., Op. cit., t. 6 - di Tityos; Furtw. e Reich. Op. cit., t. 55 - di Cassandra; *Ann. d. Inst.,* 1877, t. N).

Tratto comune ai vasi sì della prima che della seconda categoria è che Priamo riceve il colpo mortale sopra o presso un'ara da Neottolemo il quale in tal modo, oltre a compiere un'azione indegna di un eroe col trucidare un vecchio inerme, profana anche un luogo sacro che ha servito di rifugio alla vittima. Questo atto vile e questa profanazione di Neottolemo trovano poi il loro riscontro in un'altra scena che pure forma uno degli episodi più importanti della Iliuperside, nella persecuzione di Cassandra da parte di Aiace. L'altare forma parte delle rappresentazioni della morte di Priamo, l'altare che pure, come si sa da notizie assai scarse, aveva la sua parte nei poemi ciclici cantanti la rovina di Troia, nella Ἰλίου πέρσις di Arctino e nella Ἰλιὰς μικρά di Lesche. Ma se, come si è visto, si può porre un accordo tra la tradizione letteraria ed alcuni vasi della prima categoria, questo accordo più non si può istituire per quelli più numerosi della seconda.

Nei vasi di quest'ultima categoria si notano alcune divergenze. In tre a figure nere (n. 1, 5, 6) Priamo è già morto o morente del tutto caduto sull'ara, in tutti gli altri ([1]) il re di Troia è rappresentato accoccolato quasi sempre in atto di stendere una mano per impietosire Neottolemo. Fa eccezione, come è noto, la famosa idria Vivenzio (n. 11) dove Neottolemo sta per immergere la spada nel vecchio infelice che tiene sulle ginocchia un cadaverino di fanciullo.

---

([1]) Veramente nei frammenti di Vienna (n. 7) ed in quelli di Atene (n. 8) nulla è rimasto di Priamo, ma il confronto con Eufronio e Brigo ed anche la misura dello spazio pel n. 8 fanno supporre che anche nelle due tazze di cui ci sono rimasti i frammenti suddetti, Priamo fosse ancora vivente.

Di più non v'è sempre concordanza nel modo in cui è diretta l'azione di Neottolemo verso il re; mentre in generale nei vasi a figure nere il figlio di Achille è a sinistra, Priamo a destra, e questo si nota anche nella kelebe di villa Giulia (n. 12), nell'idria di Berlino (n. 13) e nell'anfora bolognese (n. 14), la posizione di questi due personaggi è invece inversa nelle tazze di stile severo (frammenti ateniesi, tazze di Eufronio, di Brigo, smarrita di Orvieto della prima categoria e forse i frammenti n. 7) e nell'idria Vivenzio.

Si deve poi notare che Neottolemo, mentre nella lekythos di Eretria colpisce il re con la testa di un giovane più che di un fanciullo, negli altri vasi scaglia il corpo di un fanciullo che ora è vivente e tenta svincolarsi dalla stretta poderosa dell'eroe (n. 1, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 14), ora è già cadavere (n. 2, 10, 13). Chi è il fanciullo di cui viene fatto tale scempio dal feroce Neottolemo?

Le iscrizioni di due vasi, della tazza di Eufronio e dei frammenti ateniesi n. 9 e 8 dicono chiaramente il suo nome: Astianatte, il figlio di Ettore, e saremmo tentati a vedere in tutte le altre rappresentanze lo stesso personaggio, se Brigo nella sua tazza avesse dato al fanciullo scagliato da Neottolemo il nome di Astianatte e non al giovinetto che sull'altro lato della tazza fugge da una scena di eccidio, e se appunto la statura diversa data dal ceramista a queste due figure non ci impedisse di vedere lo stesso personaggio rappresentato in due momenti di poco lontani tra di loro (5).

Siccome tuttavia l'unico nome che viene dato a questo fanciullo in tutta questa serie di vasi è quello di Astianatte, è da vedere quale sorte sia data a questa persona nella tradizione letteraria. Per Arctino si hanno le parole di Proclo .... Ὀδυσσέως Ἀστυάνακτα ἀνελόντος, che non si accorderebbero con la ipotesi di voler vedere nelle rappresentanze della seconda cate-

(5) Heydemann, Robert, Klein e Romagnoli emisero la opinione che Astianatte sulla tazza di Brigo, salvato pel momento da sua madre, venga raggiunto ed ucciso da Neottolemo ed il suo corpo scagliato sull'avo.

goria la combinazione di due momenti della stessa saga, di cui uno, quello della morte del re, sarebbe tolto da ARCTINO.

Su LESCHE c'informa il frammento (KINKEL, *Epic. gr. fr.*, p. 46, n. 18). E di Stesicoro sappiamo qualche cosa dallo scolio al v. 10 dell'Andromaca di Euripide (SCHWARTZ, *Scholia in Eurip.*, v. II). Ma dallo stesso scolio e da un secondo al v. 735 del XXIV canto dell'*Iliade* sappiamo che secondo altra versione, Astianatte, rimasto in vita dopo la rovina di Troia, diventò poscia fondatore di città (MAAS, *Scholia gr. in Il. Townleyana*). O dobbiamo ammettere col FURTWAENGLER, e questo mi pare assai più probabile, che per la vicinanza della donna a cui Brigo appose il nome di Andromaca, il nostro pittore abbia dato al giovinetto il nome del figliuolo di quella, oppure nel fanciullo scagliato da Neottolemo nella tazza di Brigo e di conseguenza nei vasi senza iscrizioni dobbiamo riconoscere rappresentato un altro giovine rampollo della famiglia regia di Troia e dobbiamo credere che in tali casi si sia seguita la versione data dai due scolii. Certo è che non solo Brigo col fanciullo già cadavere e col giovinetto fuggente, ma i pittori di tre vasi a figure nere (n. 3, 5, 6) con l'aggiunta di una figura infantile fuggente, vollero far vedere la sorte diversa riserbata a due rappresentanti della più giovine generazione della famiglia regia, ad uno la morte, all'altro lo scampo.

D'onde è nato il bellissimo motivo pieno di sentimento e di crudeltà del guerriero che unisce nella medesima sorte il più vecchio ed il più giovane rappresentante della famiglia reale di Troia? Lo SCHNEIDER ed il FURTWAENGLER, volendo porre in relazione le pitture dei vasi con LESCHE, hanno emesso la opinione che qui i ceramisti abbiano preso dal poeta ciclico tutte e due i motivi, di Neottolemo che scaglia Astianatte giù dalle mura di Troia e che uccide Priamo, e li abbiano fusi insieme. Ma tale opinione già contraddetta dal MICHAELIS [1], da HEYDEMANN, per le ottime ragioni enunciate più recente-

---

[1] *Ann. d. Inst.*, 1880, p. 41.

mente dal Gardner, credo che non debba essere ritenuta vera, concludendo che qui si tratta di un'unica scena eminentemente drammatica piuttosto che di fusione di due scene diverse.

E però sono indotto a non credere col Romagnoli, il quale, come si è visto, tenta di far risalire tutti i vasi a figure nere con la morte di Priamo ad Arctino, che questo bellissimo motivo, concepito con profondo sentimento e drammaticità, della morte avvenuta quasi nello stesso tempo e per la stessa mano del vecchio re e del giovanissimo principe, non sia altro che una « contaminazione germogliata spontaneamente ed unicamente nel campo della ceramica ».

E non credo neppure col Gardner che questo motivo non sia altro che quello del mito di Troilo trasportato nel mito di Astianatte; ma invece sono propenso a ritenere il motivo come ritrovato da qualche grande artista, bramoso di effetto, che, concedo, potè desumere la idea da Lesche dalla sola frase ποδὸς τεταγών, e come ripetuto da ceramisti posteriori e forse anche da artisti della grande pittura monumentale che apportarono sempre qualche nota di originalità.

Non di rado sui vasi a figure nere con la morte di Priamo sono poste altre figure, elementi accessori che niuna stretta relazione hanno con l'avvenimento rappresentato; e così due coppie di guerrieri combattenti sono su di un'anfora di Bonn (Gdh., *A. V.*, t. 213), due guerrieri, un uomo ed una donna armati di lancia, sul treppiede di Tanagra, due donne e le parti anteriori di due quadrighe in una idria (*Roem. Mitth.*, 1888, p. 108).

Nei vasi a figure rosse la sola anfora di Bologna ha tali elementi accessori in una figura di fanciulla ed in quelle di due guerrieri. La fanciulla che tiene un sacco nella sinistra ed una tazza nella destra non può, come giustamente notò il Michaelis (1), aver servito da coppiera a Priamo perchè ciò sarebbe contrario alla situazione e perchè una oinochoe e non un sacco avrebbe dovuto tenere in mano, ma è piuttosto una

(1) *Ann. d. Inst.*, 1880, p. 44.

figura che sta a denotare lo sgomento, il terrore in quella notte di eccidio [1].

Anzi mi pare che tale figura sotto il corpo di Astianatte sia stata introdotta dal ceramista anche per ragione d'indole artistica, per coprire in parte il vuoto tra il corpo di Neottolemo e del guerriero. E forse anche ad una ragione artistica si deve la introduzione di questi due guerrieri posti l'uno da una parte, l'altro dall'altra della rappresentanza in atto di muoversi ostilmente contro; più che a darci un episodio della notte fatale, consento col Michaelis nell'ammettere che il ceramista col rappresentare questi due guerrieri ha avuto riguardo a chiudere simmetricamente come dentro una cornice il bellissimo gruppo pittorico di Priamo, di Neottolemo, del fanciullo.

Alle due figure rappresentanti un guerriero che seco trascina una donna sullo stesso lato della tazza di Brigo ove è la morte di Priamo sono stati scritti accanto i nomi di Acamante e Polissena. La maggior parte degl' illustratori della tazza, notando l' accoppiamento insolito dei due personaggi ed anche l' aspetto della presunta Polissena, è ricorsa al comodo espediente di credere del tutto arbitrarie le denominazioni date da Brigo.

In una rappresentazione d' Iliuperside non si può pensare Acamante se non vicino all' ava sua Etra da lui riconosciuta e condotta in salvo, e però l' Heydemann riconosceva la madre di Teseo nella presunta Polissena, che del resto per questo dotto guarda la uccisione di Priamo con espressione nel volto e nell' atteggiamento più corrispondente a curiosità che ad orrore. Prescindendo per ora dal fatto che una più attenta osservazione della figura conduce a mio avviso ad altro risultato; l' aspetto del tutto giovanile della donna condotta per mano da Acamante è in pieno contrasto con la età di vecchiezza nella quale doveva trovarsi l' ava di Acamante, di questo eroe

[1] Anche nell' anfora edita in *Sam. Sabouroff*, t. 48 è una fanciulla fuggente, qui posta tra Neottolemo e Priamo.

barbuto, al tempo della rovina di Troia e della quale vecchiezza essa ha tutti i segni nelle rappresentazioni del suo incontro coi nipoti (v. per es. l'idria Vivenzio).

Pel Brunn invece, seguìto recentemente dal Furtwaengler e dal Romagnoli, non solo il nome di Polissena, ma anche quello di Acamante sarebbe sbagliato e però Brigo avrebbe riprodotto il solito schema di un uomo che seco trascina una donna che in questo, come nella maggior parte dei casi, debbono essere nominati Menelao ed Elena; in tal modo per di più si potrebbe spiegare l'aspetto piuttosto indifferente della pretesa Polissena dinnanzi all' orribile misfatto di Neottolemo.

Ma prima di enunciare ipotesi, che ben comodamente superano ogni difficoltà, credo che sia meglio esaminare bene le figure ed i nomi scritti accanto per vedere se essi a quelle sono o non sono convenienti. E noto per prima cosa che verso la scena della uccisione di un vecchio, dello strazio di un cadaverino di fanciullo, della profanazione di un luogo sacro, non solo una parente, ma qualunque donna, non solo Polissena, ma anche Etra ed Elena, volgerebbero lo sguardo non per istinto di tranquilla curiosità, ma con sentimento di compassione o di terrore. Ciò ammesso, vediamo se tale terrore è stato espresso nella figura femminile in questione.

Il Robert, seguìto in questo dall' Urlichs e dal Klein, notò che il terrore che ha invaso l'animo della giovine non si manifesta mediante il tipico gesto della mano che percuote il capo, alla mancanza del quale gesto solamente si riduce il biasimo d' indifferenza in quella figura, ma con minore esteriorità che tuttavia non esclude una maggiore intensità di dolore e di spavento nell' interno dell' animo, è stato espresso da Brigo nella fanciulla questo sentimento di spavento e di dolore mediante il fermarsi improvviso della ragazza quasi insensibile alla potente mano del guerriero che seco la trascina, mediante la sinistra mano convulsivamente piegata e mediante l'occhio che riguarda tanto orrore spalancato con la pupilla dilatata. Si osservi per di più la bocca leggermente

semi-aperta, la testa un pò curva, l'indecisione delle gambe, della destra in avanti con piede del tutto poggiato, della sinistra col piede un pò alzato, l'impressione infine generale d'intontimento che emana da questa figura.

Lo spavento ed il dolore nell'animo della giovinetta, di Polissena, come giustamente la designa il nome che le è scritto accanto, sono troppo profondi, troppo acuti perchè dinnanzi alla morte imminente del vecchio suo padre possano espandersi mediante espressioni clamorose di pianti e di gesti; lo spavento ed il dolore hanno reso Polissena insensibile, quasi come pietra, alla poderosa stretta di Acamante.

A proposito del gruppo di Acamante e Polissena dice il FURTWAENGLER: *nich Werwecksefung und Gedankenlosigkeit, sondern willkuerliche eigene Interpretation eines ihm vorliegenden bildlichen Typus moechten wir Brygos zuschreiben.* Ma più che interpretazione, qui credo che si tratti di trasformazione o di adattamento dello schema rappresentante un guerriero che seco trascina una donna, e che il più delle volte è servito a rappresentare Menelao ed Elena, alla rappresentazione di Acamante e Polissena.

Ad Acamante, al rampollo dell'eroe attico Teseo, il pittore ateniese della tazza ha dato con ragione un posto nelle scene della presa di Troia, e con lodevole pensiero il ceramogràfo che lavorava tra il popolo più civile della Grecia, non ha posto Acamante tra gli altri sanguinari uccisori di Troiani quasi del tutto inermi, ma gli ha dato un ufficio conveniente all'animo mite dell'Ateniese, quello di condurre illesa nel campo greco una giovine donna. Nel capo chinato e pensieroso dell'eroe pare che sia espresso un sentimento di compassione e di disgusto per la scena di sangue e di profanazione che egli sa che succede dietro le sue spalle. Egli non si volge indietro a contemplare tale scena spinto da curiosità, ma a capo curvo tenta di trascinare seco con mano potente la prigioniera a lui affidata e di trarla il più presto possibile lontano da quello spettacolo scellerato.

Mentre le iscrizioni della parte testè esaminata della tazza di Brigo poste accanto a personaggi danno nomi noti assai per la tradizione letteraria, sull' altra parte i nomi di Ὀρσίμης e di Ὕπερος dati ai due Greci vincitori e quello di lettura assai incerta dato al Troiano moribondo per mano di Ὀρσίμης (v. l' ultimo disegno del **Reichhold**) sono altrimenti del tutto ignoti. Eppure la virago col pestello ed il giovinetto fuggente hanno i nomi famosi della sposa e del figlio di Ettore: di Andromaca e di Astianatte. Già di sopra ho notato come quest' ultima denominazione possa essere sfuggita dal pennello di Brigo per influsso della vicinanza della donna denominata Andromaca [1]. Ma, appunto per tale influsso, sarei propenso a credere che nell' originale da cui dipende Brigo, e con lui forse altri pittori di stile severo, in realtà fosse rappresentata la vedova di Ettore armata di pestello e combattente. Perchè se si può spiegare in tal modo la svista di Brigo nel battezzare Astianatte il giovinetto fuggente, non si potrebbe in altro modo spiegare una doppia denominazione errata di Astianatte e di Andromaca se non ammettendo un' arbitraria denominazione di Brigo per figure che non rappresenterebbero personaggi noti dalla tradizione letteraria [2].

Ed invero recentemente il **Furtwaengler**, riprendendo ciò che prima era stato ammesso dal **Brunn** e dal **Luckenbach**, vide in queste figure di Greci e Troiani null' altro che rappresentanti del selvaggio combattimento notturno alla caduta di Troia. Questa sembrerebbe la ipotesi più plausibile in vista specialmente degli ignoti Ὀρσίμης ed Ὕπερος; tuttavia il nome di Andromaca ed il ripetersi di questa figura col pestello su

---

(1) Al medesimo influsso potrei ascrivere anche il nome dato al moribondo troiano se, come nella riproduzione presso Heydemann, i resti di lettere scritte accanto si potessero integrare in Ἁνδρόμαχος.

(2) Furtw., Testo alla *Gr. Vas.*, p. 120: *fuer die mannhaft Kaempfende schien ihm* (a Brigo) *offenbar der Name Andromache recht passend, und dieser Name zog den des Astyanax fuer den Knaben nach sich.* Come si vede, non convenendo con la prima di queste due ipotesi, seguo il Furtwaengler per la seconda.

altri vasi mi fanno supporre che, pure rappresentando questo lato della tazza indeterminate scene d'eccidio della notte fatale, ad esse scene prenda veramente parte col suo vero nome la moglie di Ettore.

Questa donna armata di pestello si deve identificare con la stessa che è sull'idria Vivenzio e sulla kelebe di villa Giulia; il ripetersi della stessa figura su questi due vasi e su un terzo, di stile più recente (*Arch. Ztg.*, 1854, t. 66 = Reinach, *Rép.*, t. I, p. 381, 4) (¹), ed il suo trovarsi in immediata vicinanza con episodii i più caratteristici della presa di Troia, sì nell'idria (è tra la morte di Priamo ed il riconoscimento di Etra) che nella kelebe (fa da *pendant* alla morte di Priamo), fanno legittimamente credere non solo che qui si tratti di una figura caratteristica del comune modello da cui Brigo e gli altri ceramisti di stile severo in vario modo dipendono, ma che questa figura dovesse rappresentare in esso modello un personaggio noto del mito relativo alla distruzione della città (²), e però inducono a supporre che bene può non sconvenire ad esso personaggio il nome di Andromaca datogli chiaramente dal nostro Brigo.

Ma, pure prendendo questo personaggio dal modello comune, dando così un nuovo esempio della libertà con la quale si toglievano dai modelli maggiori figure o motivi di figure e variamente si adattavano secondo gl' intenti di ciascuno ad altre composizioni, Brigo ed i pittori dell'idria Vivenzio e della kelebe di villa Giulia hanno in modo diverso posto esso personaggio in relazione con gli altri rappresentati. E così vediamo che nella pittura del nostro ceramista, Andromaca prende parte vivissima ad uno dei combattimenti della Iliuperside, mentre il giovinetto fuggente, tipo della figura giovanile che riesce a

---

(¹) Giustamente il Pottier presso Reinach, *Rép.*, spiega « *Andromaque assomant un Grec* ».

(²) Invece il Furtwaengler: *Diese Figuren* (tra cui quella di Andromaca) *waren von Haus aus namenlos, und wenn ein Maler ihren Namen geben wollte, so Konnte er es willkuerlich thun.*

scampare, per la vicinanza di questa Andromaca trasportata in una scena non determinata di eccidio, ha assunto il nome di Astianatte.

Questo suppongo senza ricorrere alle spiegazioni del ROBERT, dell' URLICHS, del NOACK e del ROMAGNOLI, e senza fermarmi a mostrarne le incongruenze assai palesi, per cui si dovrebbero non solo mutare i nomi scritti da Brigo accanto alle figure, ma sforzarsi, sempre in omaggio alla creduta esatta dipendenza dalla poesia, di vedere rappresentato il tale o tal altro noto personaggio là dove nulla può suffragare queste supposte identificazioni (1).

* * *

## Tazza da Capua - Museo Britannico.

**Bibliografia** — *Mon. d. Inst.*, v. IX, t. 46 = REINACH, *Rép.*, v. I, p. 193. — *W. V.*, S. VIII, t. 6. — HARRISON and MAC-COLL, *Greek Vas. paint.*, t. 27-28 — FURTW. u. REICH., *Gr. Vas.*, t. 47, 2, l'interno a p. 239 del testo - l'interno in MURRAY, *Designs f. gr. vas.*, n. 43 - il lato A in BAUMEISTER, *Denk. Suppl.*, f. 7. — RAYET et COLLIGNON, *Hist. d. l. cera. grec.*, fig 77. — HELBIG, *Bull. d. Inst.*, 1872, p. 41. — MATZ, *Ann. d. Inst.*, 1872, p. 294 e seg. — URLICHS, *Der Vas. Brygos.* — ROBERT, *Bild. u. Lied.*, p. 28, n. 1. — PETERSEN, *Arch. Epig. Mitth.*, v. IX, p. 85-87. — VOGEL, *Scenen Eurip. trag*, p 24. — KLEIN, *Meistersignaturen*², p. 183. — DUEMMLER, *Rhein. Mus.*, 1888, p. 358. — MAYER in *Roscher's Lexikon*, v. II, col. 344. — BETHE, *Prol. z. Gesch. d. Theat.*, p 76. — SMITH, *Catal. of vases in the Br. Mus.*, v. III, E, 65. — FURTWAENGLER, Testo alla *Gr. Vas*, p. 238 e seg.

Le note e singolari scene che adornano i lati esterni di questa tazza fanno subito pensare ai drammi satirici, nei quali tali appunto come in queste scene dovevano essere i rapporti tra sileni e divinità. E specialmente la rappresentanza del lato in cui la veloce messaggera degli dei, discesa, come ha osservato di recente il FURTWAENGLER, a vedere se i mortali sacrificano diligentemente agli dei (2) e pronta a risalire all'Olimpo con un segno del sacrifizio, un pezzo di coda, è afferrata dai

(1) Si vegga anche FURTWAENGLER, testo alla *Gr. Vas.*, p. 120, n. 3.
(2) cfr. « Uccelli » di Aristofane, v. 1230 seg. citati dal FURTWAENGLER.

libidinosi satiri Ἔχων e Λέψις, si è voluto porre in relazione con un determinato dramma satirico. La connessione prima accennata da Helbig (1), accolta poi dal Matz e dal Robert, e svolta più ampiamente dall' Urlichs, della pittura del nostro Brigo con l'« Iride » di Acheo fondata su base assai incerta, su quel pochissimo che si sa di quest' opera di Acheo (2), cade pel fatto ora accertato della non breve anteriorità della tazza di Brigo all' attività poetica di Acheo.

La figura di Iride poteva benissimo prestarsi, posta in relazione coi satiri selvaggi, ad un motivo prediletto del dramma satirico; ed assai probabilmente Aristofane nella scena degli « Uccelli » (v. 1199 e seg.), in cui Iride giunge come ambasciatrice alla città degli uccelli e parla con Pistetero, non fa che un accenno a questo motivo burlesco che forse, ammettiamolo pure, era trattato presso Acheo ed anche presso quell' autore del dramma satirico da cui Brigo probabilmente dipende. Posto ciò, mi pare tuttavia cosa meramente ipotetica da non poter essere nè confutata nè accettata fare un nome, come quello di Frinico nominato dal Duemmler.

Certo è che le scene tanto di questo che dell' altro lato della tazza inducono a vedere che in esse sia un riflesso del dramma satirico e non sieno altro che riproduzioni, certamente non esatte in ogni minuto loro particolare, di due momenti di uno stesso o di due drammi assai favorevolmente accolti dal pubblico ateniese.

Ma anche nella pittura ceramica il motivo d' Iride minacciata da esseri brutali non doveva essere raro; sono noti i due skyphoi di Berlino (Ghd., *Ant. Bildw.*, t. 48 = Welcker, *Alte Denk.*, v. III, 16, 2) e di Parigi (Luynes, *Vases*, t. 30) che restano tuttavia assai al disotto della focosa vivacità del nostro Brigo; è noto il frammento di skyphos del museo archeologico di Firenze (*Journ. of Hell. Stud.*, v. I, t. 3 = Roscher, *Lexikon*, v. II,

---

(1) Helbig aveva anche accennato all' « Inaco » di Sofocle.

(2) Nauck, *Trag. graec. frag.*², p. 751.

col. 345 e 346) in cui ai satiri si sono sostituiti i centauri presentando tuttavia il medesimo aggruppamento di Brigo nelle figure le quali mostrano uno stile più recente. Come nel frammento fiorentino gl' inseguitori sono diventati i centauri, pur rimanendo Iride l'oggetto dell'inseguimento, in un cratere viennese da porsi per lo stile delle sue pitture forse circa la metà del V secolo (LABORDE, *Vases Lamberg*, v. I, t. 64), all'Iride inseguita da sileni è sostituita una menade che nel suo atteggiamento rammenta ancora la messaggera alata del dipinto di Brigo.

Nei lati esterni di questa magnifica tazza il pennello dell' artista non più impacciato, ma guidato da mano sicura e sapiente non solo ha saputo riprodurre con grande accuratezza ed esattezza di proporzioni le varie parti del corpo umano ed i vari atteggiamenti assunti dal corpo stesso, ma ha espresso pienamente la vita agitata e delle singole figure e del loro assieme. La sfrontata petulanza dei sileni che, pieni di cupidigia, o si slanciano per afferrare o accorrono a grandi passi, o indietreggiano all'improvviso o si rannicchiano, lo spavento e lo sdegno in Iride ed in Era, lo stupore di Dioniso, la tendenza del pacifico Ermete alla persuasione mediante la parola, la furia inconsulta del grande Eracle, il ridicolo infine che era preteso dal contenuto di queste due scene, si manifestano in queste figure di Brigo con impareggiabile evidenza.

Con le scene piene di movimento assai agitato dei lati esterni fa forte contrasto la scena dell'interno della tazza del tutto tranquilla, e forse a questo vivo contrasto causato dalla stretta vicinanza si deve se quest'ultima pare un pò troppo rigida e non tanto sciolta da arcaismo quanto le scene dei satiri, sì che si stenta quasi a riconoscere in essa l' opera del medesimo pennello; ma se si considera che altra è l' azione voluta rappresentare nel tondo dell'interno da quelle rappresentate nella zona esterna e che, come sarebbe stato troppo freddo il pittore se avesse voluto dare agli atteggiamenti dei

sileni nessuna violenza, così egli sarebbe incorso in un difetto opposto se avesse dato maggior movimento alle figure di Ζευξώ e di Χρύσιππος riunite pacificamente per un atto tranquillo della vita comune ([1]), si deve concludere che anche nella scena dell' interno a Brigo non è mancata la giusta misura con la quale ha saputo riprodurre esattamente la scena di una donna che versa da bere ad un uomo. Certo è che di fronte alle pitture dei lati esterni, questa del fondo interno è di assai minore importanza, ma questo è un fatto, come ho altrove osservato, che si nota sulla maggior parte delle tazze di Brigo.

Già il Matz aveva notato l' analogia grandissima del motivo dell' Ermete di Brigo con quello dell' Ermete λόγιος già Ludovisi, ora al museo delle Terme a Roma; ora aggiungo che il motivo del bestiale Τέρπων, vero quadrupede che assai bene riempie lo spazio sotto l' ansa della tazza, ha vive somiglianze con quello dei giganti accovacciati del frontone del tempio antico dell' acropoli ateniese (Schrader, *Ath. Mitth.*, 1897, t. 3-5). Si è visto poi che nelle figure di comasti in Brigo è prediletto il motivo della figura che incede a grandi passi col corpo fortemente piegato all' indietro. Questo motivo, che si può scorgere in opere anteriori a quelle di Brigo (per es. tazza di Baltimora attribuita a Cacrilione [Hartwig, *Meisters.*, p. 41, lato A]; sileno itifallico flautista su lato esterno di tazza del Louvre attribuita ad Olto [Hartwig, Op. cit., t. 6]) ed in opere a Brigo contemporanee (per es. tazza attribuita a Jerone della coll. Castellani [Hartwig, Op. cit., t. 29]; tazza già van Branteghem nello stile di Eufronio, seconda maniera [Hartwig, Op. cit., t. 47]), è conservato in Βάβαγκος ed in Ὕβρις della tazza londinese (quest' ultimo è da confrontarsi con un sileno della tazza del pittore dalla « testa calva » pure a Londra [Furtw. u. Reich., Op. cit., t. 47, 1]), sì che, applicato ai sileni, esso motivo fa

([1]) Come per l' interno della tazza della Iliuperside, così per quello di questa tazza londinese, il Furtwaengler nota che il contenuto della rappresentanza si riporta ad un tipo preso da πίνακες dipinte o in rilievo dedicate agli eroi.

subito richiamare alla memoria il Marsia mironiano. Si confronti specialmente col Marsia l' Ὕβρις di Brigo per notarne le analogie profonde pel motivo tra quell' opera plastica e questa piccola figura disegnata su vaso. Questo dimostra che tale motivo ritrovato ed adoperato dall' arte pittorica della fine del VI secolo e del principio del V potè essere trasportato nel campo della scultura a tutto tondo da quello scultore, bramoso di ritrarre i movimenti più agitati e passeggeri del corpo umano, che è Mirone. Con questo non si scema il merito grandissimo dell' opera mironiana, perchè il trasportare per la prima volta questo motivo pittorico ed ovvio già nell' arte del disegno del principio del V secolo in un' opera scultoria e l' adattare esso motivo in una figura che si voleva fissata in un moto momentaneo di passaggio dall' avanzare al retrocedere del corpo, dovevano essere sorgente di difficoltà enormi, che, come ognuno riconosce, furono del tutto superate dal grande scultore. E però, con tutto ciò non credo che si possa mettere in dubbio la originalità di Mirone nell' eseguire quest' opera arditissima. Del resto che vari motivi, usati poi con innovazioni da scultori e probabilmente da pittori insigni, si ritrovino nell' arte del VI e del principio del V secolo, credo che si possa provare se si esaminano specialmente le pitture vasculari di quest' epoca. Un esempio chiaro e noto ci è dato dal motivo dell' uomo seduto con una gamba un pò alzata tra le mani. Questo motivo ci si presenta applicato alla persona di Ulisse nelle rappresentazioni a noi conosciute dell' ambasciata ad Achille (idria di Berlino [*Ann. d. Inst.*, 1849, t. I]; pelike del Louvre [*Mon. d. Inst.*, v. VI-VII, t. 20]; cratere del Louvre [*Mon. d. Inst.*, v. VI-VII, t. 21]; aryballos di Berlino [*Arch. Ztg.*, 1881, t. 8]; tazza del Louvre [Ghd., *A. V.*, t. 239-240] ove ad Ulisse è dato il kerykeion: quasi tutti vasi di stile severo) (1); onde credo che nel prototipo di tutti questi vasi, verosimil-

(1) La pelike del Louvre credo che sia posteriore, ma non di molto, al 470.

mente un modello di pittura monumentale rappresentante lo stesso soggetto, la persona di Ulisse pure avesse tale atteggiamento. Dalla persona di Ulisse tale motivo sarebbe stato trasportato nella ceramica anche a figure di genere, ed un esempio di questo ci sarebbe offerto dal seduto dell' interno di una tazza ascritta al nostro Brigo (HARTWIG, Op. cit., f. 48) (1). Nella pittura monumentale pre-polignotea si aveva dunque probabilmente una rappresentazione nota ed assai pregiata, ne sono prova i vasi dipendenti da essa pittura, dell' ambasciata ad Achille, in cui l' Ulisse era appunto in quell' atteggiamento che i due più grandi artisti del V secolo, Polignoto e Fidia, non sdegnarono di riprodurre ed applicare il primo, conforme a probabilità, alla figura di Ettore nella Nekyia (PAUS., X, 31, 3), il secondo all' Ares del fregio del Partenone.

* * *

## Frammento di tazza - Museo del Louvre.

**Bibliografia** — *Ann. d. Inst.*, 1878, t. E (2) = REINACH, *Rép.*, v. I, p. 339, 2. — ROSCHER, *Lexikon*, v. III, col. 245-246.

KLUEGMANN, *Ann. d. Inst.*, 1878, p. 34 e seg. — HARTWIG, Op. cit., p. 360. — ROBERT, *Die Iliup. d. Polyg*, p. 46 ed articolo *Brygos* in PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*. — BLOCH nell' articolo *Nereus* in ROSCHER, *Lexikon*, v. III, col. 245-246.

ROBERT, senza dire il perchè, riferisce la scena di questo frammento al mito di Sileo. BLOCH invece segue la spiegazione data già prima dal KLUEGMANN nominando Nereo il vecchio e supponendo con HARTWIG una dipendenza da un dramma satirico.

---

(1) Si veda anche ciò che HARTWIG (Op. cit., p. 349) dice a proposito di questo motivo e dei vasi su cui esso motivo ricorre (p. 350, n. 1).

(2) È riproduzione non esattamente condotta; ciò appare specialmente dal disegno dell' occhio; mentre l' Eracle sembra d' essere una tra le figure più recenti del nostro Brigo, il vecchio si avvicina alle figure della tazza di Francoforte.

È vero che nel pseudo-Apollodoro (II, 5, 11), Eracle per informarsi sui pomi delle Esperidi prese e legò Nereo παντοίας ἐναλλάσσοντα μορφάς, e che con questo concorderebbe la pittura a figure nere edita dal GERHARD in *Aus. Vas.*, t. 112. Ma è pur vero che un' altra versione del mito, forse più recente, sembra seguita dal frammento in questione e da un disco in argilla (BENNDORF, *Gr. u. sic. Vas.*, t. 37, 4, b = ROSCHER, *Lexikon*, v. III, col. 243-244) ove Eracle, pur quì imberbe, tenendo con la destra la clava abbassata, afferra con la sinistra il vecchio Nereo che tenta sfuggire e che è indicato come γέρων ἅλιος dalla presenza di un delfino.

Nel frammento riferibile a Brigo il tridente in mano di Eracle indica chiaramente che esso era l' attributo del vecchio, attributo di una divinità marina. Se in luogo di Nereo avesse voluto il pittore rappresentare Sileo, avrebbe dato non il tridente ad Eracle, ma la zappa, non i mobili di casa l' eroe infrangerebbe con l' utensile, ma strapperebbe le viti, non così vecchio infine sarebbe il presunto Sileo, ma virilmente più robusto, come conviene ad un brigante (v. APOLL., II, 6, 3) si cfr. l' avventura di Sileo su tazza edita nell' *Arch. Ztg.*, 1861, t. 149).

Pare infine anche a me che in tale nuova versione del mito datoci da questi due dipinti vasculari a figure rosse, si debba vedere un accenno al dramma satirico nel quale ben converrebbe la situazione ridicola del vecchio che si vede infrangere sotto gli occhi dal giovane furioso tutti i suoi mobili.

* * *

## Tazza - Museo Britannico.

**Bibliografia** — GHD., *Trink. u. Gef.*, t. D - l' interno in MURRAY, *Des. fr. gr. vas.*, n. 45.

GHD., Op. cit. — HARTWIG, Op. cit., p. 361. — SMITH, *Catal. of the vases in t. Br. Mus.*, v. III, E, 67.

## Tazza da Corneto - Museo Tarquiniese.

**Bibliografia** — *Mon. d. Inst.*, v. XI, 33 = Reinach, *Rép.*, v. I, p. 226. — *W. V.*, S. D. t. 8. — *W. V.*, 1890-91, t. 8, 2 - un lato (partenza di un eroe) presso *Festschrift f. Benndorf*, p. 67; Engelmann, *Arch. St. z. d. Tragikern*, fig. 9.

Koerte, *Ann. d. Inst.*, 1881, p. 173 e seg. — Engelmann; *Arch. Ztg.*, 1884, p. 72. — Duemmler, *Bonner Studien*, p. 73. — Loehr in *Arch. epig. Mitth.*, 1890, p. 268. — Hartwig, Op. cit. p. 360. — Boehlau, *Fest. f. Benndorf*, p. 67 e seg. — Engelmann, Op. cit., p. 29 e seg.

Le monomachie su di un lato di queste due tazze per la presenza delle due donne fanno ricordare i combattenti sul noto cratere Tyskiewicz (Robert, *Scenen der Ilias und der Aetiophis*, ecc.) e su di un lato di tazza di Duride al Louvre (*W. V.*, S. VI, 7) ove i partecipanti sono chiaramente designati con nomi. Sul cratere da un lato (si cfr. la tazza tarquiniese) al caduto imberbe è il nome di Melanippo, ai duellanti quelli di Achille (eroe imberbe) e di Memnone (eroe con peluria), sull' altro lato (si cfr. la tazza londinese) i duellanti barbuti sono Enea e Diomede con l' assistenza di Atena ed Afrodite; e così in Duride i due guerrieri, pure barbuti, Ettore ed Aiace hanno come protettori Apollo ed Atena. E però si domanda, quali potranno essere i duelli rappresentati nelle due tazze dipinte nello stile di Brigo?

Per la tazza tarquiniese si offre un lato del cratere e si potrebbe dedurre una identità di rappresentanza se i contendenti non fossero tutti e tre barbuti. Per la tazza londinese la difficoltà maggiore è offerta dalla presenza delle donne alate assistenti i duellanti di cui il vittorioso è imberbe, il vinto ha lunga barba.

Chi sarebbero queste due donne alate? Certo è che, piuttosto che dare un nome a ciascuno di questi personaggi sulla base del cratere e della tazza del Louvre e spiegare le divergenze da queste due pitture col presupporre versioni diverse degli stessi miti seguite in queste due tazze anonime, credo più prudente e più verosimile ammettere che in realtà duelli

determinati e con determinati personaggi il ceramista, Brigo forse, qui non abbia voluto rappresentare, ma che egli abbia semplicemente tolto lo schema da uno di questi duelli del ciclo troiano noto come prototipo.

Poi, come Duride ha applicato questo schema al duello di Aiace e di Ettore, così credo che Brigo abbia reso questo schema senza determinata allusione a questo o a quel duello noto, modificandolo con quella libertà, di cui altri esempi potrei citare e per cui un dato schema di composizione serviva di base a varie trasformazioni più o meno forti presso diversi artisti e presso diverse opere di uno stesso artista.

Pel caso nostro infine lo schema della monomachia non differisce assai da quello delle monomachie dei frontoni eginetici.

E così per l'altro lato della tazza tarquiniese si può dire che riguardo alla spiegazione della scena di cui va adorna vi sono *tot capita, tot sententiae.* Il fatto tuttavia che essa scena si è potuta adattare con quasi egual fondamento all'arrivo o alla partenza di un eroe determinato che si è denominato ora Meleagro, ora Giasone, ora Achille, ora Neottolemo ([1]), in base all'esame degli atteggiamenti e degli aspetti delle varie figure all'intorno, induce a credere che pure su questo lato della tazza il nostro ceramista non ha voluto offrire una scena di un mito determinato, ma ha riprodotto con la medesima libertà lo schema, non raro (che egli sotto altro aspetto e forse trasportandolo nell'Olimpo ed applicandolo a divinità, ha espresso sull'altra tazza londinese), della partenza di un eroe da lasciare, secondo la intenzione del ceramista, innominato.

---

([1]) Strano, per non dire assurdo, è il recente tentativo di Engelmann di far derivare il dipinto nello stile di Brigo dagli Σκύριοι di Sofocle.

# ELENCO DEI VASI ADORNI DI PITTURE
## pubblicate e condotte nello stile di Brigo

---

### SCENE MITICHE

1) **Tazza da Vulci - Museo Gregoriano.**

*Mus. Greg.*, v. II, t. 83, 1. — *Elite céram.*, v. III, t. 86 - i lati esterni in *Arch. Ztg.*, 1844, t. 20 = Reinach, *Rép.*, v. I, p. 357. — Baumeister, *Denkm.*, v. I, p. 681.

Klein, *Euph.*², p. 85. — Duemmler, *Bonner Studien*, p. 73. — Hartwig, *Meisterschalen*, p. 358. — Reisch in Helbig, *Fuehrer.*², v. II, p. 335, n. 1284.

A e B, furto dei buoi di Apollo da parte di Ermete - I, simposio.

2) **Tazza da (?) - Berlino n. 2293.**

Ghd., *Trink. u. Gef.*, t. 8, 2 e t. 10-11 = Overb, *Gr. Kunstmyth. Atlas*, IV, 12, a, b = *W. V.*, S. I. t. 8.

Klein, *Meisters.*², p. 183. — Hartwig, Op. cit., p. 355.

A e B, gigantomachia - I, Selene.

3) **Tazza da (?) - Biblioteca Nazionale di Parigi.**

Luynes, *Vases*, t. 19 e 20. — Ghd., *Trink. u. Gf.*, t. A e B. — Overb., *Gr. Kunstmyth. Atlas*, V, 1, a, b, c (1).

Hartwig, Op. cit., p. 356. — De Ridder, *Catal. d. vases peints d. l. bibl. nat.*, v. II, p. 429, n. 573.

A e B, gigantomachia - I, Posidone e Polibote.

4) **Frammenti di tazza - Biblioteca Nazionale di Parigi.**

Frammento edito dal De Ridder, Op. cit., p. 432.

De Ridder, Op. cit., p. 432, n. 574.

A e B, gigantomachia.

---

(1) Le riproduzioni presso Luynes e Gerhard e conseguentemente quelle presso Overbeck debbono essere assai lontane dall'originale ed in parecchi particolari differiscono l'una dall'altra.

5) **Kantharos dalla Beozia - Museo di fine arti a Boston.**

[illegible]

[illegible]

A, Zeus [illegible] - B, Zeus e [illegible]

6) **Frammenti di tazza da Atene - Museo dell' Acropoli di Atene.**

*Jahrb. d. Inst.* 1887, p. 229-231.

Winter, *Jahrb. d. Inst.*, 1887, p. 224 [illegible] — Furtw. in Roscher, *Lexikon*, v. I, col. 2234. — Hartwig, *Journ. of Hell. St.*, 1891, p. 335, ed Op. cit., p. [illegible]

A, Eracle ed [illegible] - B, [illegible] - I, Eracle ed [illegible]

7) **Frammenti di tazza - Già coll. Campana - Museo del Louvre.**

Bibl. già data. Rapp.: Eracle e Nereo.

8) **Tazza da Città della Pieve - Museo archeologico di Firenze.**

*Mus. Ital.*, v. III, t. 3 = Reinach, *Rép.*, v. I, p. 529.

Milani, *Mus. Ital.*, v. III, p. 239. — Hartwig, Op. cit., p. 443, n. 1. Amelung, *Fuehrer in Florenz*, p. 230, n. 229.

A, Teseo ed il toro di Maratona - B, Teseo con Procruste, Scirone, Sini - I, Teseo ed il Minotauro.

9) **Frammenti di tazza - Biblioteca Nazionale di Parigi.**

Alcuni editi in De Ridder, Op. cit., p. 428.

De Ridder, Op. cit., n. 572.

A e B, Nereidi fuggenti presso Nereo dinnanzi a Peleo ed a Tetide.

10) **Skyphos da Cervetri - Oester. Museum a Vienna.**

*Mon. d. Inst.*, v. VIII, t. 27 = Reinach, *Rép.*, v. I, p. 172. — *W. V.*, S. I, t. 3. — Baumeister, *Denkm.*, fig. 791. — Masner, *Die Sammlung antiker Vasen* ecc., f. 25.

Benndorf, *Ann. d. Inst.*, 1866, p. 241 e seg. — Furtw., *Hist. u phil. Aufs. f. Curtius*, p. 186, n. 2. — Arndt, *St. z. Vasenkunde*, p. 115. — Duemmler, Op. cit. p. 75. — Masner, Op. cit., p. 48, n. 328. — Hartwig, Op. cit., p. 363.

A, Ἕκτορος λύτρα - B, *profana conversazione.*

11) **Tazza da Vulci - Museo Britannico.**

*Archaeologia*, v. XXXII, t. 8, 9 e 11. — *W. V.*, S. VI, t. 2 - l'interno in Murray, Op. cit., n. 47.

DUEMMLER, Op. cit., p. 76. — HARTWIG, Op. cit., p. 359. — SMITH, Op. cit., p. 93, E, 69.
A, ὅπλων κρίσις - B, lite tra Aiace ed Ulisse - I, tipo della donna condotta via da un uomo.

12) **Fram. di tazza da Vulci** - Già coll. De Luynes - Bibl. Naz. di Parigi.

Un fram. edito in LUYNES, *Vases*, t. 42 = REINACH, *Rép.*, v. II, p. 264. — Altro fram. in DE RIDDER, Op. cit., fig. 105.
MEIER, *Bull. d. Inst.*, 1884, p. 45. — NOACK, *Aus der Anomia*, p. 160. — HARTWIG, Op. cit., p. 358 e 702. — DE RIDDER, Op. cit., p. 427.
Rapp.: Ἰλίου πέρσις.

13) **Frammenti di tazza da Orvieto** - presso Hartwig.

*Arch. epigr. Mitth.*, 1893, p. 120 e 121.
HARTWIG, *Arch. epigr. Mitt.*, 1893, p. 120 e seg.
Rapp.: Morte di Egisto da parte di Oreste (?).

## SCENE MITICHE NON DETERMINATE

14) **Tazza da (?)** - Museo Britannico.

Bibl. già data.
A, monomachia - B, scena di libazione in Olimpo - I, scena di libazione.

15) **Tazza da Corneto** - Museo Tarquiniese.

Bibl. già data.
A, monomachia - B, partenza di un eroe - I, scena di libazione.

16) **Tazza da (?)** - Museo Gregoriano.

*Mus. Greg.*, v. II, t. 81, 2. — GHD., *A. V.*, t. 269-270 = REINACH, *Rép.*, v. II, p. 133, 8-11. — BENNDORF, *Das Heroon von Gjoelbaschi-Trysa*, p. 211.
DUEMMLER, Op. cit., p. 76. — HARTWIG, Op. cit., p. 354. REISCH in HELBIG, Op. cit., p. 329, n. 1272.
Rapp.: guerrieri che si armano.

## SCENE DI SILENI E MENADI

17) **Tazza da** (?) - **Biblioteca Nazionale di Parigi.**

Hartwig, Op. cit., t. 32, 31, 1.
Hartwig, Op. cit., p. 309 e seg. — De Ridder, Op. cit., p. 432, n. 576.

18) **Tazza da** (?) - **Monaco n. 332.**

Thiersch, *Ueber hell. bem. Vasen*, t. 4. — Furtw. e Reich., *Gr. Vas.*, t. 49 - l'interno in Baum., *Denkm.*, p. 928.
Furtw., *Ath. Mitth.*, 1881, p. 113, n. 1. — Hartwig, Op. cit., p. 316 e seg. — Furtw., testo alla *Gr. Vas.*, p. 249.

19) **Fram. di tazza da Adria** - **Museo Bocchi.**

Schoene, *Le antichità del museo Bocchi*, t. 3 e 4.
Hartwig, Op. cit., p. 318.

20) **Fram. di tazza da Adria** - **Museo Bocchi.**

Schoene, Op. cit., t. 3, 1.
Hartwig, Op. cit., p. 318.

21) **Fram. di tazza da Orvieto** - **Coll. Hauser - Stoccarda.**

Hartwig, Op. cit., fig. 42.
Hartwig, Op. cit., p. 318.

22) **Fram. di tazza da** (?) - **Castello Ashby in Inghilterra.**

Hartwig, Op. cit., t. 33, 2.
Furtw., *Arch. Ztg.*, 1881, p. 302. — Hartwig, p. 314 e seg.

## SCENE DI SIMPOSI E DI ORGIE

23) **Tazza da Vulci** - **Museo Gregoriano.**

*Museo Gregoriano*, v. II, t. 81, 1.
Klein, *Euph.*², p. 311. — Meier, *Bull. d. Inst.*, 1884, p. 45. — Duemmler, Op. cit., p. 74. — Hartwig, Op. cit. p. 329. — Reisch in Helbig, Op. cit., vol. II, p. 335, n. 1284.

24) **Tazza da Adria** - Museo Bocchi.

SCHOENE, Op. cit., t. II, 1.
HARTWIG, Op. cit., p. 327.

25) **Fram. di tazza da** (?) - Museo archeologico di Firenze.

HARTWIG, t. 35, 2.
HARTWIG, Op. cit., p. 320.

26) **Tazza da Vulci** - Museo Britannico.

JAHN, *Dichter auf Vas.* (*Abh. d. saechs. Gesell*, VIII, 1861), t. 7. — HARTWIG, Op. cit., t. 34, 35, 1. — MURRAY, Op. cit., n. 46 (I), fig. 9 (lati esterni). — HARRISON and MAC-COLL, *Greek. vas. praintings*, t. 37.
DUEMMLER, Op. cit., p. 74. — HARTWIG, Op. cit., p. 319 e seg. — SMITH, Op. cit., E, 68.

27) **Tazza da Vulci** - Museo Britannico.

*Mon. d. Inst.*, v. III, t. 12 = REINACH, *Rép.*, v. I, p. 111, 5-7. — *Elite céram.*, v. III, 22. — L' interno in OVERBECK, Op. cit., t. 26, 1 e MURRAY, Op. cit., n. 42.
HARTWIG, Op. cit., p. 330. — SMITH, Op. cit., p. 86, E, 64.
L' interno rapp. Apollo che ha raggiunto una donna.

28) **Tazza da Tanagra** - Atene.

*Ath. Mitth.*, 1884, t. 1.
DUEMMLER, Op. cit., p. 74. — HARTWIG, Op. cit., p. 329.

29) **Tazza da Vulci** (?) - Museo Britannico.

*Arch. Ztg.*, 1870, t. 39 = REINACH, *Rép.*, v. I, p. 409. — L' interno in MURRAY, Op. cit., n. 49.
HARTWIG, Op. cit., 327. — SMITH, Op. cit., E, 71.

30) **Tazza da Vulci** - Museo Britannico.

Solo l' interno è edito in MURRAY, Op. cit., n. 48.
HARTWIG, Op. cit., p. 329. — SMITH, Op. cit., E, 70.

31) **Tazza da** (?) - Coll. Lecuyer.

FROEHNER, *Catal. Lecuyer*, p. 65. Un lato solo e l' interno sono pubblicati.
HARTWIG, Op. cit., p. 326.

32) **Frammenti di tazza da (?)** - Biblioteca Nazionale di Parigi.

HARTWIG, Op. cit., t. 35, 4, a, b.
HARTWIG, Op. cit., p. 324. — DE RIDDER, Op. cit., p. 437, n. 583.

33) **Tazza da Orvieto** - Coll. Faina in Orvieto.

HARTWIG, Op. cit., t. 36, 1-3.
HARTWIG, Op. cit., p. 335 e seg.

34) **Tazza da Corneto** - Coll. Hauser - Stoccarda.

Un lato esterno è pubblicato in HARTWIG, Op. cit., fig. 45.
HARTWIG, Op. cit., p. 335.

35) **Tazza da (?) ora a (?).**

*Coll. d' antiques, Vente à l' hôtel Drounot*, mai 1903, n. 127, a p. 44 è l' interno, a p. 45 l' esterno della tazza.

36) **Frammenti di tazza** - Biblioteca Nazionale di Parigi.

DE RIDDER, Op. cit., fig. 108 (l' interno solo è edito).
DE RIDDER, Op. cit., p. 447, n. 591.

37) **Frammento di tondo dall' Aeropoli di Atene** - smarrito.

ROSS., *Arch. Aufs.*, t. 10. — KLEIN, *Euph.*[2], p. 52.
KLEIN, Op. cit., ivi. — GRAEF, *Arch. Anz.*, 1893, p. 19. — HARTWIG, Op. cit., p. 338.

## SCENE EROTICHE

38) **Tazza da (?)** - Già Basseggio - smarrita.

GHD., *A. V.*, t. 278-279 = REINACH, *Rép.*, v. II, p. 137.
HARTWIG, Op. cit., p. 341.

39) **Tazza da (?)** - Museo Thorwaldsen a Copenhagen.

GHD., *A. V.*, t. 281 = REINACH, *Rép.*, v. II, p. 138.
HARTWIG, Op. cit., p. 344.

40) **Fram. di tazza da S. Maria di Capua** - Già coll. van Branteghem.

HARTWIG, Op. cit., t. 36, 4-5.
HARTWIG, Op. cit., p. 339.

## SCENE DIVERSE

41) **Frammento di tazza da (?) - smarrito.**

BENNDORF, *Gr. u. Sicil. Vas.*, t. 29, 1 a, b.
HARTWIG, Op. cit., p. 328.
Rapp.: scena di sacrifizio.

42) **Tazza da (?) - smarrita.**

HARTWIG, Op. cit., f. 48, a, b - p. 349 e seg.
A e B, parodia di un imeneo - I, uomo seduto ed efebo flautista.

43) **Tazza da Orvieto - Coll. dell' Università di Vienna.**

*Jahrb. d Kunsthist. Sam. d. all. Kaiserhauses*, 1889, p. 133 (interno solo).
HARTWIG, Op. cit., p. 328.
I, donna con secchio.

44) **Fram. di tazza da Adria - Museo Bocchi.**

SCHOENE, Op. cit., t. 2, 2 (solo l' interno è figurato).
HARTWIG, Op. cit., p. 327.
Rapp.: donna nuda.

Roma - giugno del 1904.

P. DUCATI